جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

الآخر في الخطاب الروائي النسوي العربي
الغرب المتخيّل
"دراسة تحليليّة"

إعداد
نهال أحمد عقيل مهيدات

إشراف
أ.د خليل محمد الشيخ

آب، ٢٠٠٦

الآخر في الخطاب الروائي النسوي العربي

"الغرب المتخيّل"

"دراسة تحليليّة"

إعداد

نهال أحمد عقيل مهيدات

بكالوريوس اللغة العربيّة وآدابها/جامعة اليرموك 2003

إشراف

أ.د خليل محمد الشيخ

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في جامعة اليرموك، تخصص اللغة العربية/أدب ونقد

لجنة المناقشة

أ. د خليل محمد الشيخ، جامعة اليرموك .... رئيسا

أ.د نبيل حداد، جامعة اليرموك.................................. عضوا

أ.د إبراهيم خليل، الجامعة الأردنيّة................................ عضوا

د نايف العجلوني، جامعة اليرموك.................................. عضوا

شكر وتقدير

لوالديّ، البسمة الأولى والمدرسة الأولى في حياتي، محبة وعرفانا.

أشكر زوجي سامي، وأجد أنه فوق الشكر والإهداء والتقدير، وأعتذر له لأني بعد مشوار الكتابة أجد نفسي عاجزة أمام الكلمات.

أشكر أبنائي آثار وأراز وبرديس ورنيم وحسام وأقول عذرًا، حين قضيت الساعات الطويلة أبحث عن الحياة بين صفحات الكتب، وأنتم كل الحياة.

أشكر أستاذي الفاضل الدكتور خليل محمد الشيخ وأجد فضلهُ العلمي وتميّزه الذي عوّدنا عليه كطلبة في مرحلتي البكالوريوس والماجستير فوق كل الشكر والتقدير أيضا.

الشكر والعرفان للأساتذة الذين تفضّلوا بقبول مناقشة هذه الرسالة: الأستاذ الدكتور نبيل حداد، والأستاذ الدكتور إبراهيم خليل، والدكتور نايف العجلوني.

أشكر المصادفة التي جمعتني بلقاء خالد المصري، أقول: شكرا للنافذة التي شرّعتها أمامي في حديث فكري وقته قصير.

أشكر دائما أساتذتي الأفاضل في قسم اللغة العربيّة، الذين علموني أنّ حروف العربيّة عبادة، وأنّ الله خالدٌ في قدسيّة لغته المجيدة.

فما أبسط كلمة "شكرا" وما أغناها.

نهال

الملخص

الآخر في الخطاب الروائي النسوي العربي

الغرب المتخيّل

"دراسة تحليليّة"

إعداد

نهال أحمد مهيدات

ماجستير لغة عربية، جامعة اليرموك، ٢٠٠٦

إشراف

أ. د. خليل محمد الشيخ

تناولت الدراسة خصوصيّة "الآخر" في الخطاب الروائي النسوي، وكيفيّة تلقي المرأة العربيّة الكاتبة لهذا الآخر في إيقاعاته المختلفة وأبعاده الاجتماعيّة والثقافيّة والحضاريّة، وتأثير ذلك في بناء الذات (الهويّة) في إطار ما يسمى بدراسات الجَنوَسة والجنسانيّة(Gender).

لقد كانت علاقة المرأة العربيّة بالرجل الغربي "الآخر الغيري" في الفصل الأول الأكثر ثراء على صعيد الاختلاف الذي كان له الأثر في إعادة بناء هويتها وتصوراتها الجديدة وكشف الالتباسات المختلفة حول ذاتها ومجتمعها وعلاقتها بالنظام البطركي المتمثل بالثالوث: الأب والزوج والمجتمع.

وقد عنيت الدراسة في الفصل الثاني بالمتخيّل المكبوت عند المرأة العربيّة وأثره في علاقتها الجنسيّة بالآخر. وتناول الفصل أيضا "الآخر" في نقوشه الجَنْوسيّة المختلفة فهو مشهدي (مرآوي)، تنعكس من خلاله صورة "الأنا" (المرأة)، كما في رواية إنها "لندن يا عزيزي"، وقراءة هذا الآخر من منظور "الأنا" في المرايا المهشّمة في رواية " اكتشاف الشهوة "، وكذلك نقش "الآخر" الكولونيالي كأنثى فوقيّة، و"الآخر" الإسرائيلي كذكر استعماري، و"الآخر" كمنفى؛

وأخيرا "الآخر" في صورته المثال، وجميعها نقوش جنسانيّة للآخر أملتها علاقة المرأة بـــالآخر الغيري (الرجل).

أما فصل الدراسة الثالث فقد تناول السؤال الذي يمثل تحديا للذات "الآخـــر عـــالمي أم عولمي؟" في رواية "بنات الرياض" نموذجا. أما الخاتمة فكانت محاولة لصياغة أهم النتائج التي تضمنتها الدراسة.

الفهرس

قائمة الجداول

"المرأة هي مستقبل الإنسان".

أراغون

المقدّمة

الرواية هي الميثاق الأنثوي الذي تسعى فيه المرأة لحماية وجودها المؤنث من تسلّط الثقافة الذكوريّة، لكن وأقصد المرأة ظلّت على الرغم من ذلك على الهامش لا سيما فيما يتعلّق بسياق التجربة مع الآخر الغربي، وذلك لأن نظرة المجتمع للمرأة ما تزال تقليديّة الطابع، فهي الطرف الأضعف العاجز عن تمثيل نفسه والذي ينبغي أن يُمثَّل؛ سياق مشابه للمقولة نفسها التي وصف "كارل ماركس" بها مجتمعاتنا: "إنهم عاجزون عن تمثيل أنفسهم ينبغي أن يُمثَّلوا"[1]، إلى أيّ حد تتماهى المرأة وصورة مجتمعها يا ترى؟! لقد كانت المرأة وما تزال "الآخر الداخلي"، آخر الهامش والظل والعتامة، وذلك بحكم هيمنة قيم ومعتقدات وسلطات ومؤسسّات وثقافة متحيّزة تتعامل مع المرأة جسداً، وصوتاً، وكتابة، بنوع من الحذر والريبة والدونيّة.

من هذه المنطلقات جاءت أهميّة دراسة "الآخر في الخطاب الروائي النسوي العربي"، ومعاينة الآخر، لا كخارج مطلق وإنماً كمقوّم ومكوّن أساسي في بنية الوعي بالذات، خاصة إذا كانت هذه الذات امرأة. فالدراسة تستمد ضرورتها في إطار بعدين أساسيين:

الأول: دراسة "الآخر" بوصفه اختلافا جنسيا ودينيا وثقافيا وحضاريا؛

الثاني: أنّ معاينة "الآخر" المختلف تأتي من وجهة نظر نسويّة ذكوريّة (ما يكتبه الرجال)،

---

(1) ادوارد سعيد ،الاستشراق، ترجمة : كمال أبو ديب ، مؤسسة الابحاث العربيّة ، بيروت ، ط4 ، 1995 م ،ص35

وإنما من وجهة نظر الآخر أي ما تكتبه النساء، وأعتقد أنّ وجهتي نظر أفضل من واحدة لأنهما تعطيان تصوّراً أكثر شموليّةوعمقا للواقع، ورؤية أكثر تكامليّة، وتقدّم أيضا حلولا أكثر نجاعة للتحديات التي تواجه مجتمعاتنا.

تناولت الدراسة في مقاربة تحليليّة ثلاث عشرة رواية نسويّة موزّعة على أقطار عربيّة؛ مختلفة: الأردن وسوريا ولبنان ومصر...الخ. وكنت أثناء دأبي على قراءتها مندهشة من وجهة نظر"جورج طرابيشي" الذكوريّة الطابع في كتابه "الأدب من الداخل"[1]، وتقسيمه الجائر بشأن تناول كل من الرجل والمرأة للرواية؛ فالرجل من وجهة نظره "يعيد بناء العالم" أما المرأة فالرواية عندها "بؤرة أحاسيس محورها الذات"[2]. لقد أعادت سحر خليفة في *الميراث* بناء الواقع الفلسطيني المنهار وبحثت في مكونات الذات الفلسطينيّة على وجه التحديد (انظر الآخر الإسرائيلي). وكذلك فعلت حنان الشيخ إذ أنتجت في رواية *إنها لندن يا عزيزي* صورتنا العربيّة الكاريكاتوريّة في تصوّر مرآويّ مذهل (انظر الآخر المشهدي، كيف أتجمّل لآخري؟). فليست تكامليّة بناء عالم روائي حكراً على جنس (النوع) دون آخر على الإطلاق. ثمّ ماذا نقول في رواية "وليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر و"طوق الياسمين" لـ"واسيني الأعرج". أليست الذات محور هاتين الروايتين؟

وقد عرضت الدراسة في **الفصل الأول** لعلاقة "**الهويّة والغيريّة والمكان**" بوصفها عناصر متداخلة تسهم في بناء الذات في علاقتها مع الآخر، ثمّ علاقة المرأة بالرجل الغربي وكيفية إسهام الباطركيّة على اختلاف صوّرها، الأب والزوج والمجتمع، في قبول المرأة العربيّة الآخر الغيري(الرجل)، في إطار ما أسمته إريغاراي "أخلاق الاختلاف الجنسي"، الذي تمّ بموجبه الاعتراف بالآخر دون مراتبية أو امتياز وسلطة سواء كانت في العرق، أو السن، أو الثقافة، أو الدين.

---

(1) جورج طرابيشي ،الأدب من الداخل ،دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1978م ،ص10

(2) المصدر نفسه ص10

أما أهم المسائل التي تمّت مناقشتها في الفصل فهي: "**الرجل غيري أنا المرأة**"، إذ يتم استيعاب الآخر الغيري بوصفه ديمقراطيا، وإقصاء آخر الذات (الزوج) بوصفه سلطويا ديكتاتوريا. وهذه المسألة وثيقة الصلة بمؤسسة الزواج وبأمور تتعلق بالمرأة: ممثلة بإرادة الفعل كحقها في العمل، والتعبير عن الرأي والاختيار، وحجابها أو سفورها، وعملها أو قعودها عنه... الخ.

وقد تمّ طرح مسألة "**أزمة الهويّة**" التي تواجهها الذات في علاقتها مع الآخر المختلف، والتضاد بين التصورات الراسخة في الذهن وما تواجهه الذات من بنى فكريّة وثقافيّة مختلفة في ثقافة الآخر، وعلاقة هذه الأزمة بالمركزيّة "اللوغو-قضيبيّة" التي أسهمت في إذكاء فتيل هذه الأزمة. يليه بند "**الهويّة الثقافيّة**" البديل عن الأزمة، أو الخيار العولمي أمام الذات، وكيفيّة إسهام مؤسسات الآخر المختلفة في صياغة هذه الذات، بوصفها نموذجا "هابرماسيا" يقدس في الإنسان العقل التواصلي والفعل التواصلي بغض النظر عن تصورات الفرد وعاداته وتقاليده ومعتقده كما في رواية "***خارج الجسد***" لعفاف بطاينة على سبيل المثال.

تناولت الدراسة في **الفصل الثاني** وعنوانه "**فضاءات الآخريّة**" علاقة المرأة بـ"**الآخر**" **جنسياً**، وقد جاء هذا العنوان مباشرة في بداية الفصل ليتم وصل سابق الحديث بلاحقه خاصة وأنّ الجنس جزء لا يتجزأ من علاقة المرأة بالآخر الغيري. وقد تناولت الدراسة موضوع الجنس وفق ما أملته كل رواية على حدة. ففي رواية "***مسك الغزال***" كان حضور الجنس حاملا مدلول الاندهاش بالآخر، في حين جاء على العكس تماما في رواية "شجرة الحب غابة الأحزان"، فالجنس فيها عبارة عن تقانات مجنسنة، في حين اختلف الأمر كلياً في رواية بتول الخضيري "***كم بدت السماء قريبة***"، فقد كان الجنس مرتبطا ارتباطا وثيقا بما يحدث في العراق، وكانت العلاقة الجنسيّة بين المرأة والرجل وإن بدت في ظاهرها ديمقراطية إلا أنّ جوهرها حقيقة واحدة، اغتصاب.

وقد اشتمل الفصل الثاني على إيقاعات مختلفة للآخر فهو "**الآخر المشـــهدي/"كيــف أتجمّــل لآخري؟ ماكياج عولمي**"، الذي تمت من خلاله معاينة الأنا؛ ويقف في مواجهته عنوان "**الآخر في مرآة الأنا/المرايا المهشّمة**"، وتمت من خلاله معاينة الآخر؛ يليه عنوان "**الآخر الكولونيــالي**" لا بوصــفه كولونياليّة تاريخيّة وإنما أنثى فوقيّة مشبّعة بأمازونيّة ثقافية شعارها الإغراء والتهديد؛ ثمّ يليه "**الآخــر الإسرائيلي**" بوصفه ذكراً استعماريا لا يملك حق الوجود وشرعيته، لأنّ الأرض أنثى تحبل وتلد مــن رحمها الحياة، أما هذا الذكر في رواية *"الميراث"* فقد تمّ تصنيعه في مختبرات إسرائيليّة وإدخاله فــي رحم "فتنة" الأم الأصل وانتظار ساعة ميلاده على الحواجز الأمنيّة. وقد انتهى الفصل الثاني بعنوانين هما: "**الآخر المنفى/باريس الحبس الكبير**"، وجاء عنوان البند الأخير "**الآخــر المثــال**" فــي روايــة *"السابقون واللاحقون"* لسميرة المانع الصادرة عام (1972م) منسجما مع إيقــاع الدراســة وتناغمهــا فكريا، بوصفها رواية مبكرة في كيفيّة تعاطيها مع الآخر.

أما في **الفصل الثالث** فقد تناولت الدراسة "**الآخرعالمي أم عولمي؟ "بنات الرياض نموذجــا**"، وقد جاء اختيار العنوان لاعتبارات عدّة أولها: أن تكتمل دائرة عناوين الدراسة، وثانيها: أنّ العولمــة هي مشروع الإمبرياليّة الجديدة والتحدي المطروح أمامنا، أما الاعتبار الثالث: فهو الرواية نفسها، فقد وجدتها زاخرة بكل ما يمت بصلة للآخر: الشكل الأدبي الــ "عبر قاراتي" -إن جاز التعبيــر- فهــي مراسلات على الإنترنت، ثمّ استخدام الإنجليزيّة فيها على نحو لافت جدا سواء في الحوار أو في ثقافة الآخر نحو: التأثر بعاداته وملبسه ومأكله ومشربه، وبثقافته الإعلامية، وصناعاته، ومدنــه، وأماكنــه على اختلافها. رواية لا تملك من الرياض إلا عنوانها وأسماء فتياتها. وقد تمت دراسة هــذه الروايــة على نحو شكلي استقصائي في جداول وضّحت كل ما يمت بصلة لثقافة الآخر.

أما الروايات التي تناولتها الدراسة فهي الآتية مرتبة حسب صدور طبعتها الأولى:

- **اكتشاف الشهوة** لفضيلة الفاروق (2006م)؛
- **بنات الرياض** لرجاء الصانع (2005م)؛
- **خارج الجسد** لعفاف بطاينة (2004م)؛
- **قطعة من أوروبا** لرضوى عاشور(2003م)؛
- **إنها لندن يا عزيزي** لحنان الشيخ (2001م)؛
- **شجرة الحب غابة الأحزان** لأسيمة درويش (2000م)؛
- **كم بدت السماء قريبة** لبتول الخضيري (1999م)
- **الظهر العاري** لهنريت عبودي (1998م)؛
- **الميراث** لسحر خليفة (1997م)؛
- **ذاكرة الجسد** لأحلام مستغانمي (1993م)؛
- **من يجرؤ على الشوق** لحميدة نعنع (1989م)؛
- **مسك الغزال** لحنان الشيخ (1988م)؛
- **السابقون واللاحقون** لسميرة المانع (1972م).

وينتهي البحث بخاتمة فيها أبرز ما توصلت إليه الدراسة من نتائج.

وبعدُ، ودائما، الأستاذ الفاضل د. خليل الشيخ، شكرا لتجدّدك العلمي الدائم، ولعطائك الـذي لا ينضب.

أستاذي: وأنت الإنسان بحق، أشكر سعة صدرك وفضلك.

الفصل الأول

الهوية والغيرية والمكان

"قبل البدء بفهم "الآخر"، لا بد أن نفهم أنفسنا أولا".

سمو الأمير الحسن بن طلال

مقدمة كتاب "الحوار العربي الإسكندنافي"

تأليف: تومو ميلاسو

"بديهي أن صورة "الآخر" ليست هي "الآخر"، صورة الآخر بناء في المخيال وفي الخطاب، الصورة ليست الواقع حتى وإن كان الصراع حولها من رهانات الواقع ولأنها كذلك فهي اختراع".

صورة الآخر، الطاهر لبيب

"لا وجود للشرق خارج رؤوسنا نحن الغربيين، ولا وجود حتى للغرب، فالغرب فكرة تسكننا كما تسكننا فكرة الطرف النقيض".

الشرق المتخيّل، تييري هنتش

1:1 بناء الذات

الهويَّة والغيريّة والمكان جدليّة لعناصر متداخلة، أسهمت إلى حد كبير في بناء الذات، فالهويّة[1] بمفهومها السوسيولوجي مركّب مبني ومعترف به اجتماعياً، وذلك من دلالات الذات المستمدّة من عضوية الفرد في فئات كالطبقة والعرق والديانة والأمّة [...] الخ، يتصرف المرء من خلالها انطلاقاً من وضعية معينة أو على ضوء مجموعة من القيم والمعايير والتصورات المسبقة[2]، وهذا يعني أنّ الهويّة "ممارسة وسلوك، قبل أن تكون تصوّرا ذهنيا، ومن خلال الممارسة تتكون الهويّة وتثرى"[3].

لا تكون الهوية كاملة أبداً، وهي ليست شيئاً تدركه الحواس، وإنما هي سيرورة غير منتظمة، إنها قيد البناء على نحو دائم، وهذا يعني أنها لا تتمتع بأي استقرار، فأوقات الأزمة أو التحول في تاريخ أيَّة أمَّة أو أي فرد هي في غالب الأحيان فترات البناء الكثيف للهوية، أو إعادة صنعها، وفي هذا الصدد ينبغي التمييز بين البحث في الهويَّة أو عنها، ذلك لأن "البحث في الهويّة هو بحث معرفي أو بالأحرى هو صنع لهذه الهويَّة أو متابعة لصنعها باستمرار على ضوء المشتركات التي توحد الأمَّة، أما البحث عن الهوية فبحث إيديولوجي غالباً، إنه انحياز[...] اختيار[...] موقف [...] إيديولوجيا"[4]، وهذا يعني أن دراسة الخطاب النسوي في الرواية ستفترض جدليَّة البحث عن الهوية لا فيها.

الهويّة (Identity): عملية تمييز الفرد لنفسه عن غيره، أي تحديد حالته الشخصية، ومن السمات التي تميز الأفراد عن بعضهم، الاسم والجنسية والسن والحالة العائلية والمهنة ... الخ.

انظر: أمية أبو بكر، شيرين شكري، المرأة والجندر، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1، 2002 م، ص 253.

[2] إرفن جميل شك، الاستشراق جلسياً، ترجمة عدنان حسن، مراجعة زياد منى، شركة قدمس للنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2003 م، ص 79.

[3] تركي الحمد، الثقافة العربيّة في عصر العولمة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 3، 2003 م، ص 19.

[4] نحن والآخر "دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر" الشرق/الغرب التراث/الهوية الممكن/الواقع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997 م، E-mail aru@net.sy.

قد تتعارض كلمة "بناء" التي تعني الثبات، والسيرورة التي تعني التغيّر في بلورة مفهوم الهويَّة، لذا يمكن النظر للهوية على أنها بناء، ويُقصد بناؤها الخاص الذي لا ينفصل عن الغيريَّة (alterity). وفي حقيقة الأمر، الهويَّة ذاتها لا معنى لها إلا بالتجاور مع الغيريَّة، وما تشكل هذه الغيريَّة من تضاد للذاتية، أو الهوية، "فإذا كانت الهوية (Identity) هي صورة أو مفهوم الشخص أو الجماعة لذاته أو ذاتها فإن الغيريّة؛ هي صورة أو مفهوم الشخص أو الجماعة للأشخاص الآخرين أو الجماعات الأخرى"[1].

تمثّل الهويّة هاجسا وإشكالية للذات العربيّة، إذ إننا ومنذ أن اكتشفنا الغرب/"الآخر"، أو اكتشفَنا هو، نعيش في حالة من "الشيزوفرينيا الإبستمولوجيّة"، والتمزق بين "التاريخانيّة والترميزيّة"[2]، إنها "حالة من التمزق بين حالتين أو مستويين من أنماط الهويّة: أحدهما هويّة نموذجيّة متعالية ومتساميّة، والأخرى عمليّة، بل ومدنسة في الذهن رغم الممارسة، ونحن بين الحالتين مذبذبون"[3]. ولعل المسألة ستكون أكثر وضوحا وواقعيّة حين تجد الذات نفسها في مواجهة مع "الآخر"، وتبدأ في ممارسة عمليتي الإقصاء والاستيعاب اللتين يفرضهما الاختلاف، أو -بصورة أكثر تحديدا- متغيريّة المكان، كما في شخصيّة "زينة" في رواية *"الميراث"* مثلاً، حين تجد ذاتها ممزّقة تعاني من شيزوفرينيا الهويّة العربيّة-الأمريكيّة.

إنّ الصلة بين الهويَّة والغيريَّة والمكان أصبحت ذات أهمية عندما توَّسع العالم وصار أكثر تعقيدا، وأصبحَ وعي أوروبا كوكبيّا- العولمة (Globalization)-، وأطلق الأوروبيون موضوعات جديدة متباينة للمعرفة على نحو متزايد، تُعمّق من تزايد مساعي الأفراد/الجماعات نحو تشكيل هويّات

---

[1] إرفن جميل شك، الاستشراق جنسياً، ترجمة عدنان حسن، ص 17.

[2] انظر: داريوش شايغان، أوهام الهويّة، لندن، دار الساقي، 1993، ص 88.

[3] تركي الحمد، الثقافة العربية في عصر العولمة، ص 87.

غير متوافرة في أوطانهم، فقيم "الآخر" تتغلغل بقوّة في حياتنا الخاصّة. فالعولمة ليست عمليّة تجري في كوكب آخر، إنها حتم معيش، تعيش بيننا ومعنا، إذ دخلت سياق حياتنا الاقتصاديّة والثقافيّة والاجتماعيةّ وغيرها.

لقد أحدثت العولمة تغيّرات جوهريّة في طبيعة التجارب الروائية النسويّة، وهي بطبيعة الحال صورة لتجاربنا اليوميّة وما تمرّ به مجتمعاتنا من تحولات عميقة أبرزها "إرغامنا على إعادة تعريف الجوانب الحميمة في حياتنا مثل العائلة والأدوار الجنسيّة والهويّة الشخصيّة"[1]، وجعلتنا أيضا نفتح أعيننا على "أنّ ارتباطنا المتزايد ببقيّة العالم يعني أنّ لأفعالنا أثرا في الآخرين مثلما أنّ لأفعال الآخرين أثرا علينا"[2].

---

(1) أنتوني غندر، علم الاجتماع، ترجمة وتقديم فايز الصيّاغ، المنظمّة العربيّة للترجمة، بيروت، لبنان،ط1، 2005م،ص136.

(2) المصدر نفسه،ص117

2:1 نقوش الجَنْوَسة[1] والجنسانية[2]

"في ليلة غاب عنها القمر، كانت امرأة تبحث عبثا عن شيء في الشارع.

فسألها أحد المارّة عما فقدته

فأجابت: "أبحث عن مفاتيحي، لقد بحثتُ عنها المساء كلّه.

فسألها: "وأين أضعتها؟"

فردت: "لا أدري لربما أضعتها في منزلي؟"

وسألها ثانية: "ولكن، لم لا تبحثين عنها هناك؟"

فأجابت: "لأنَّ ما من ضوء فيه ولا زيت في سراجي.

---

(1) الجنوسة (Gender): مفهوم تمحورت حوله الدراسات النسائية في كافة المجالات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والبيولوجية الطبية والنفسية والعلوم الطبيعية.. الخ، مما جعله بؤرة لبرامج غير تخصصية بدأت تنشط في الكليات والجامعات الغربية، ولعل المحرك الأساسي لمثل هذه الدراسات هو الدعوة التحررية التي تبنتها الحركات النسائية في تركيزها على مفهوم الجنوسة كعامل تحليلي يكشف الفرضيات المتميزة مسبقاً في فكر الثقافة عموماً والغربية خصوصاً.

انظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2002 م، ص49.

الجنوسة (Gender): ويقصد بها صفتا الذكورة أو الأنوثة المجازيتان، وهي صلة لغوية قواعدية، تستخدم في اللغات الأجنبية كما في العربية بإضفاء صفتي الذكورة أو الأنوثة على الأشياء غير الحية أو الكائنات الحية التي لبس لها صفات جنسية ... ومنها اشتق الفعل جَنْوَسَ (genderize) واسم المصدر جَنْوَسَة (genderization/gendering) واسم المفعول مُجَنْوَس(genderized/ gendered).

انظر أيضا: إرفن جميل شك، الاستشراق جنسياً، ص 15؛ وانظر أيضا: أمية أبو بكر، شرين شكري، المرأة والجندر، ص94.

(2) الجنسانيّة: "جانب مركزي في الكائن البشري يضم الخصائص البيولوجيّة المميّزة بين الذكر والأنثى ، الخصائص الاجتماعيّة [...] (النوع)، الهويّة الجنسيّة، الهويّة النوعيّة، التوجه الجنسي، الإيروسيّة، الإنجاب، [...]، استيهامات، معتقدات، مواقف، قيم، أنشطة، ممارسات، أدوار وعلاقات. إنّ الجنسانيّة نتيجة تداخل بين البيولوجي والنفسي والسسيو-اقتصادي والتاريخي والثقافي والأخلاقي والقانون والديني".

لمزيد من التفصيل: انظر: أنتوني غندر، علم الاجتماع، ترجمة فايز الصياغ، ص 209؛ وانظر أيضا: ورقة عمل: عبد الصمد الديالمي، "الجنسانيّة في المجتمع العربي، المستقبل العربي، العدد 299، يناير/كانون الثاني 2004 م، ص 140-141.

أما ههنا، فإني أعاين الأشياء جيداً، على ضوء هذه الفوانيس"[1].

رامانوجان

تنطوي هذه الحكمة الشرقيّة (الهندية) على محمولات دلاليّة يغطيها مفهوم الجنس (الذكر/الأنثى) فضلا عن إيحاءات التناقض بين الظلمة والضوء، وبين الداخل والخارج، إلا أن دلالات هذه الحكاية ليست بؤرة اهتمام الدراسة، وإنما إيحاؤها العميق بفضاءات كشف أمثل خاصة بالمرأة، تشبه إلى حد بعيد فضاءات "الآخرية" في الخطاب الروائي النسوي، فالآخر/الرجل الغربي بمعناه الجنوسي (الجندري) يتضمّن علائقية حضارية أعمق شمولية وأكثر تعقيداً، وهي ما اصطلح على تسميته بالجنوسة الغيرية التي لا علاقة لها بالجنس البيولوجي (sex).

ولعلّ ما طرحته الكاتبة الفرنسية "إيريغاري" (luce Irigaray) في كتابها "***علم أخلاق الاختلاف الجنسي***"[2] (1984م) له أهميته في دراسة "الآخر الغيري" في الرواية النسويّة، فهي ترى أن الاختلاف الجنسي هو المسألة الأخلاقية الأساسية للحقبة المعاصرة، والتي من الممكن أن تكون خلاصنا (Salvation) لو شغلنا التفكير بها، وأن الاعتراف بغيرية الآخر عبر الاختلاف الجنسي يمكن أن يقدم نموذجاً ملموساً ومنطقياً عملياً واقعياً لأجل احترام كل أشكال الغيريَّة[3].

---

[1] نقلاً عن نادية التازي– مجموعة مؤلفين، مفاهيم عالمية، التذكير والتأنيث (الجندر)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005، ص 121.

[2] علم أخلاق الاختلاف الجنسي (An Ethics of Sexuate Differences)، لوسي إيريغاراي، وتأتي أهميته من أنه لا يمكن فصل المسألة النظرية للاختلاف الجنسي عن كتاب إيريغاراي، فقد تزامنت والطرح الأولي للمسألة في الأوساط الإنجلو–أميركية، وتلقت زخماً إضافياً عن طريق ترجمة أعمالها المبكرة إلى الإنجليزية.

انظر: مجموعة من الكاتبات، ثنائيّة الكينونة، النسويّة والاختلاف الجنسي، ترجمة عدنان حسن، النسويّة، دار الحوار، سورية، ط 1، 2004 م، المقدمة، ص17.

[3] المصدر نفسه، ص17.

يُعترف بغيريّة الآخر من خلال الاختلاف الجنسي دون مراتبيّة أو امتياز أو سلطة، سواء كانت في العرق، أو السن، أو الثقافة، أوالدين. ويشكّل هذا الاعتراف ضرورة وعلم أخلاق جديدا يختص بتشكيل العلاقات المختلفة بين المرأة والرجل. فعبر العالم كلّه يوجد ولا يوجد سوى رجال ونساء، ومن هنا تأتي أهميّة وجود علم أخلاق جديد وسياسة جديدة "يكون فيها الآخر معترفا به كآخر، وليس الشخص نفسه أكبر أو أصغر مني أو في أفضل الأحوال سابقا لي"[1].

على الرغم من اختزال "إيريغاراي" كل أنماط الغيريَّة في نموذج المتغاير جنسياً (hetro sexuat coupl) أو بعبارة أخرى الجنسنة[2] (sexualization)، إلا أنها تفسر ذلك بقولها أيضا: "إنَّ الثنائي (ذكر/أنثى) هو الأداة الجماعية الوحيدة التي تمكن الأفراد من صنع الانتقال من الطبيعة إلى الثقافة دون التضحية بطبيعتهم الجنسية (sexuate)"[3]، لذا فهي توجه النقد للمركزية اللوغو-قضيبية (Phallogo Centrism)، التي تتضمن كشفا للمنطق العنيف الواحد، وتضع في ذهنها بديلاً عنه وهو علم أخلاق عملي وقابل للتعميم في كافة الطبقات والثقافات، وهو ما أسمته أنطولوجيا جديدة: علم أخلاق جديد وسياسة جديدة، بحيث يصبح النساء والرجال عناصر إنتاجية في تشكيل عالمهم المستقبلي[4].

---

(1) مجموعة من الكاتبات، ثنائيّة الكينونة، النسويّة والاختلاف الجنسي، ترجمة عدنان حسن، ص 63.

(2) الجنسنة (sexualization): هي إسباغ صفات جنسية حقيقية على شيء أو كائن حي، أو إضفاء طابع جنسي على موضوع، أو علاقة... الخ.

لمزيد من التفصيل : ــ انظر: إرفن جميل شك، الاستشراق جنسياً، ترجمة عدنان حسن، ص 15.

(3) مجموعة من الكاتبات، ثنائية الكينونة ، النسويّة والاختلاف الجنسي ،ترجمة ،عدنان حسن ، ص 34.

(4) يمكننا عزل ثلاث قضايا في عمل إيريغاراي الأخير حول الأهمية الأخلاقية والسياسية للاختلاف الجنسي:

١. نقد صورة المرأة النوعية ضمن مؤسسة العائلة البطركية بوصفها تابعة لنفس المنطق الأحادي الضد طبيعي للتجاوز (transcendence)، الذي يؤدي إلى التسليع والاستعباد البشري عن طريق عرف المال (mony form) وأزمة العصر الحديث.

٢. الاختلاف الجنسي بوصفه فتحا للمستقبلية.

إن الاعتراف بغيرية الآخر عبر الاختلاف الجنسي يعد فتحاً جديداً في ضوء تصوّر العلاقات مع الآخر وتشكلها على نحو جديد، فالآخر في الرواية النسويّة له توقيعاته المختلفة فهو الأب والزوج، وهو دكتاتوريّة العادات والتقاليد التي تمارس على المرأة في المجتمع وتترك الرجل حراً لــه عاداتــه وتقاليده الخاصة به. ولعلّ الأكثر حضورا هو الآخر الأوروبي/"الرجل"، غيري "أنا" المرأة في أبعــاده الحضاريّة والثقافيّة المختلفة، فضلا عن توقيعات الآخريّة الأخرى التي تمر من خلاله.

إن حضور الرجل/الآخر يمثل إغراءً لــ"منى" في رواية "***خارج الجسد***" و"نور" فــي روايــة "***مسك الغزال***"، و"مُدى" في رواية "***شجرة الحب غابة الأحزان***"، وتحديدا لــ "لميس" في روايــة "***إنهــا لندن يا عزيزي***"، وحيطة وحذراً لبطلة بتول الخضيري في رواية "***كم بدت السماء قريبة***".

٣. الموقع السوسيولوجي (الاجتماعي) للذات أو الأداة الجماعية لعلم الأخلاق الجنسي لدى الزوجين بوصفهما الجماعة الاجتماعية الأساسية التي تتوسط بين الفرد والمجتمع المدني.

انظر: مجموعة من الكاتبات، ثنائية الكينونة، ص40.

1:2:1 الآخر "الغيري"

- الرجل/غيري أنا المرأة

"المرأة الشرقية آلة، لا أكثر، فهي لا تميز رجلاً من آخر،
التدخين، الذهاب إلى الحمامات، طلاء حاجبيها، شرب القهوة،
هذه هي دائرة المشاغل التي يدور حولها وجودها
لقد كنا نحن من يفكر بها، لكنها لا تكاد تفكر بنا"[1].

غوستاف فلوبير

على هذا النحو نمذج فلوبير(Flaubert) في رسالته المُجَنْوَسة عام 1853م المرأة الشرقية، وأنتجها نموذجا واسع التأثير، فهي سلبيّة في حضورها وتمثيلها لنفسها ومشاعرها وحضورها وتاريخها، وفلوبير من ناب بالحديث عنها وتمثيل مكانتها الدونيّة (الطبقة) المتضمّنة لتبعيّة خرقاء للرجل. وعلى ما يبدو فالخطاب الروائي النسوي خطوة لمقاومة ميتافيزيقيا "الاستشراق" أيضا، ووصاية الغرب الفكرية، اللذين أسهما إلى حد ما في إنتاج صورة المرأة على هذا النحو، وهو أيضا خطوة تهدف إلى البحث عن الذات في ضوء علاقتها بـ"الآخر" واستقرائها من جديد.

ففي رواية "*مسك الغزال*" (1988م) لحنان الشيخ[2] استرعت مكانة المرأة الدونيّة اهتمام الخطاب النسوي، إذ تكشف الرواية عن تبعيّة المرأة للرجل على نحو يسلبها حريتها بحجة الوصاية عليها وحمايتها من نفسها، وتكشف أيضا عن سوء الفهم بينهما والعلاقة المرتبكة؛ لا بين زوج وزوجة

---

(1) إرفن جميل شك، الاستشراق جنسياً، ترجمة عدنان حسن، ص210.

(2) حنان الشيخ روائيّة لبنانيّة تقيم في لندن، من أعمالها الأدبية: حكاية زهرة (1980 م)، مسك الغزال (1986 م)، بريد بيروت (1992 م)، اكنسوا الشمس عن السطوح (1994 م)، ترجمت بعض أعمالها إلى لغات أجنبية عديدة.

بل بين سجين وسجّان. تلهث "نور" الثريّة الخليجيّة وراء الحريّة، وتتزوّج "صالح" بعد طلاقها من آخر، وسرعان ما تكتشف أن الزواج الثاني/خلاصها إنما هو سجن يتلوه سجن آخر، قد قلّص فرص الحريّة إذ لم تعد تتعدى جدران منزلها الفخم الكبير، فلا سفر ولا حفلات ولا غرباء ولا أزياء ولا مجوهرات ولا مغنين ولا نوادي ليليّة، لأنّ زوجها قد أجهز على حريتها وصادرها بإخفاء جواز سفرها في مكان لا تصله يدها أو نفوذ والدها الفاحش الثراء، وجعلها على هذا النحو أسيرة أوامره، كانت نور تهذي: "[...] أريد أموت، نفسي تطق كل يوم، أبغى أسافر وما أقدر، جواز سفري مع صالح، مش قادرة أعيش لحظة بالبيت، أبغي أهرب"[1].

وعلى ما يبدو فإن السلطة التي تُمارَس على حياة "نور" وتساوم على حريتها تستمد مشروعيتها من سلطة أكثر مركزيّة، وبالأحرى هي سلطة مؤسساتيّة دينيّة واجتماعيّة الطابع، حرصت "نور" على مقاومتها بتلك الاحتياطات التي فاقت احترازها على مجوهراتها ولربما زوجها أيضا، فجواز السفر هو السبيل لتنفس الحريّة، وفقدانه يعني السجن خلف الجدران في منزل فخم مثل منزلها، تقول: "وما طلّقني صالح رغم أنه لمّح لي بأن أطلبه إذا أردت، فهو خائف على كرامته وعزة نفسه تجاه أهلي والمجتمع، ثم لأعرف بعد وقت قصير أني فقدت جواز سفري. كان هو الشيء الوحيد الذي حافظت عليه. كنت أمسك به كأوكسجين الحياة، حفظت شكله ولونه ورقمه. هو الوحيد الذي كنت أضعه في كيس من نايلون قبل أن أخبئه في الخزنة الحديديّة بينما أترك وأنسى مجوهراتي بين أقلام الحمرة وطلاء الأظافر والكريمات"[2].

في سياق كهذا تبدو مركزيّة "الآخر" ضرورة تعويضيّة عن النقص الذي يتخلل حياة "نور"، فقد كان "الآخر" يمر عبر حريّتها المسروقة عن أنظار زوجها في الحفلات والسهر حتى الفجر و"الشوبينغ"

---

[1] حنان الشيخ، مسك الغزال، دار الآداب للنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1988 م، ط 2، 2002 م، ص 40.

[2] حنان الشيخ، مسك الغزال، ص 113.

في أسواق لندن ومغامراتها السريّة مع مغني الروك، الذي تعرّفت إليه في إحدى الحفلات اللندنيّة، والذي مدّ يده تحت الطاولة إلى جسمها، ثم لحقها بعد دقائق إلى غرفتها في الفندق؛ لحظتها اعترفت بينها وبين نفسها بأن جسمها هو مصب الشعور، وأن معرفتها لذاتها وإحساسها بوجودها كامرأة لا تتم إلا عبر الملذات الحسيّة (الجسد)، وحين قرّبت شعرها منه سألها إن كان حقيقيا أم لا؟ وقال لها أيضا: "شعرك أجمل شعر رأيته في حياتي وأنا أراك ترقصين قلت أريد هذا الشعر"[1]. تساؤلات فيها من الفضول والتملك الشيء الكثير، فهو يستغرب غزارة شعرها وكثافته مقارنة مع شَعر امرأة غربيّة من حضارته، شعرٌ قصيرٌ وخفيفٌ (تسريحة غلاميّة)، مما يعني احتياجه إلى وقت أقصر لتصفيفه والاعتناء به، وأنها امرأة عمليّة لا وقت لديها للانشغال بجسدها أكثر مما ينبغي. فسؤاله عن حقيقة شعرها حامل لمضمون الاختلاف.

واللافت للنظر في علاقة "نور" بالرجل/"الآخر" أنها تقوم على الدهشة والمعاينة الدقيقة، فمغني الروك يتفقد فستانها ويسأل عن مصممه ثمّ يعبث بحلق الألماس في أذنها ويشد شعرها ليتأكد من حقيقته وتزداد دهشتها لجهله ببلدها وبجغرافيّته وأين يقع على الخرائط، ويخيب أمله أيضا حين يعرف أن الكحل الذي تستعمله عبارة عن قلم أسود اعتيادي حينها تأمله بخيبة واستهزأ بنفسه قائلا: "أنا الذي ظننت أنك تستعملين كحل كليوبترا"[2].

تسيطر على ذهن مغني الديسكو/"الآخر" صورة المرأة الشرقيّة النمطيّة في المخيال الغربي، وبالتحديد صورة ملكة مصر، وصاحبة الاسم الساحر "كليوباترا"، كليوباترا الملكة، كليوبترا الثروة، كليوباترا الموضوع الجنسي الغيري... وكليوباترا العاشقة، وكليوباترا المرأة التي ابتدعت أساليبها الجريئة في الحب بعيدا عن أنظار الزوج المخدوع الملك "بطليموس؛ ودخلت قصر حبيبها القائد

---

[1] حنان الشيخ، مسك الغزال، ص107.

[2] المصدر نفسه، ص 107.

"يوليوس قيصر" ملفوفة ومختبئة في طيات سجادة فاخرة؛ حملها إليه العبد وأخبره بأن الملك الصغير ويقصد "بطليموس" قد أرسلها إليه، وحين أمر بفتحها خرجت منها "كليوبترا" مغريّة وجذابة، فأعجب "قيصر" بجمالها ودهائها في الوصول لمبتغاها، وبادلته الإعجاب نفسه وكانت النتيجة قضاء تلك الليلة في مخدعه[1]. على هذا النحو تتماهى صورة "نور" في علاقتها مع "الآخر"، صورة نمطيّة جاهزة في المخيال الغربي، ارتباطاتها مستمدّة من عالم الحريم، وتوليفة المثلث الساحر المتمثل بـ" السلطة والثروة والمتعة"؛ وكليوباترا على هذا النحو قالب تاريخي جاهز توضع فيه "نور"، وتقولب كامرأة مخادعة وصاحبة حيلة ودهاء، تنشد حريّة مشوّهة ومحمّلة بالكبت والسلبيّة.

وفي رواية أسيمة درويش[2] *"شجرة الحب غابة الأحزان"* (2000م) تعاني "مُدى" في علاقتها الزوجية بـ"عبد الله" من سلبيّة دورها وتهميشها كامرأة لها حريّة الاختيار تماما كما للزوج، فقد اقتصر دورها على أعباء المنزل والإنجاب ورعاية الأطفال والزوج وأمور المنزل واقتناء التحف والمجوهرات ...الخ من مظاهر التبعيّة، وعلى الرغم من قداسة دورها كأم إلا أنّ "مُدى" ظلت تشعر بأنّ شيئا ما ينقصها، وبأنّ حاجزا ما يقف بينها وبين زوجها، وآخر مثله بل أكثر منه ضخامة يقف بينها وبين المجتمع. ولعلّ الباعث على حزن "مُدى" وتأثرها الشديد الهوّة العميقة التي تفصل بينها وبين زوجها، والاختلاف بين الحريّة التي يمنحها الزوج لنفسه ومصادرة حريتها، فقط لأنها امرأة، جنسها امرأة، جسدها؛ وصوتها؛ وحضورها في مجتمع ذكوري متحيّز، وحين كانت تجهر قليلا بما ينقصها كانت تواجه بالقمع الدبلوماسي من زوجها.

لكنّ أكثر ما اتصفت به "مُدى" هو قناعتها بتحقيق ذاتها المستلبة بفعل سكوتها المستمر، فزوجها يفعل ما يريد ويتحدث بما يريد ويفكر كما يريد، يمارس حريته دون حسيب ولا رقيب، أما

---

[1] أحمد الشنواني، فاتنات الدنيا وأفاعي الزمان، دار الكتاب العربي، دمشق– القاهرة، ط 1، 2002م، ص 42.

[2] أسيمة درويش: كاتبة سوريّة، لا يوجد لديها أعمال روائيّة سوى "شجرة الحب غابة الأحزان" الصادرة عن دار الآداب عام 2000م.

هي، ولأنها امرأة، فتمنع من أبسط حقوقها: الحوار والخروج بمفردها وحريّة العمل. ولعلّ حادثة موت ابنها دفعتها لإعادة النظر في أولويات وجودها ولا سيما حقها في اتخاذ القرار، فقد حمّلها زوجها بقسوة مسؤوليّة موت ابنهما الوحيد "جاد"، وحبْس نفسها عن الإنجاب مرة ثانية، وقد كانت تلك لحظة قاسية أحسّت فيها "مُدى" بتحوّل الزواج من حلم أثيري جميل حملته معها من "دُمّر" حين كانت طفلة قررت الهروب مع "عبد الله" والارتباط به رغما عن أهلها، تحول فجأة إلى فاجعة، وزوج تحس بأنه غريب عنها.

تحوّل الحلم فجأة إلى حقيقة بشعة أظهرت أنانيّة زوجها وقسوته وسوء تقديره لمشاعرها، بل بلغت به القسوة إلى حد الصراخ في وجهها واتهامها بأنها تقمع مشاعر الحزن التي تبديها ابنتها تجاه موت أخيها الوحيد، ولم يحاول تفهم حقيقة أنها تمارس نوعا من التخفيف والمواساة لصغيرتها. لم تستطع "مُدى" الزوجة المقهورة مواجهة قسوة الواقع فحبست نفسها في غرفتها واستغرقت بالكتابة كشكل من أشكال الحريّة. تقول "مُدى": "بدا لي عبد الله كوحش قرصته شهوة الافتراس فأعمتهُ عما يفعل ويقول، ولكن شهوة الافتراس طبع وليس انفعالاً طارئاً، هل كانت طيلة هذه السنوات نمرة صغيرة في قفص عبد الله يروضها بالهدايا ويطوّعها بملذات الجسد؟ إلى هذه الدرجة.كانت رغبتي بالتمويه؛ طفقت أنظر إلى الرجل الغريب الجالس أمامي وأبحث في وجهه عن ملامح عبد الله نظراته، عيناه، شفتاه، حركة يديه، صوته، قوله، قسوته، لم يكن فيه شيء يشبه الرجل الذي أحببت وإليه أسلمت مصيري"[1].

لم يتحقق لـ"مُدى" فهم زوجها "عبد الله"، طبيعته وطريقة تفكيره وازدواجيته إلا من خلال علاقتها بـ"الآخر"/الطبيب الإنجليزي "كولن فيشر". وكما ذهب تييري هنتش (Thierry Hentsch) في كتابه ***الشرق المتخيّل*** حول إمكانيّة إقامة تواصل بين الأنا والآخر: "يمرّ فهمنا لذاتنا عبر فهمنا

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، دار الآداب، لبنان، ط1، 2000م، ص 257.

للآخر"[1]. ومؤكد أن توطّد العلاقة بين "مُدى" والطبيب جعلها قادرة على تحديد الاختلاف بين عقليّة زوجها وأفق تفكيره الضيّق وبين اتساع أفق "فيشر". فقد شعرت معه بكيانها كإنسانة تفكر وتناقش ما يدور حولها من أحداث مختلفة سياسيّة، واجتماعيّة، وثقافيّة، وبأهمية وجودها وأحاسيسها كإنسانة لها كيان يحس ويشعر، ولها عقل يفكر ويناقش القضايا المختلفة بموضوعيّة ودون تحيّز، وأصبحت على وعي كيف يمكن أن تكون؛ أن تختار، أن ترفض، وأن تمارس حريّة مسؤولة وواعية سواء في داخل منزلها أو خارجه.

تتكرر مركزية الزوج واستلاب المرأة وتهميش دورها على ذلك النحو أيضا في رواية "حنان الشيخ" "*إنها لندن يا عزيزي*" (2001م). تظهر "لميس" ضحيّة لزواج لم يكن حصاده إلا طفلا ووثيقة طلاق. كرهت "لميس" بيت الزوجيّة وعلاقتها بزوج لا يكاد يشعر بوجودها، رجل لا تشعر هي أيضا بوجوده إلا حين يجمعهما سرير واحد، غريبين يعيشان تحت سقف واحد، لا حب، لا تفاهم، لا اهتمامات مشتركة. شعرت "لميس" بالقرف والضيق لدرجة أنها باتت تبحث عن فضاءات للحرية في "لندن" بطرائق عديدة، لقد أحست أن زواجها من رجل ثري ليس إلا صفقة تؤكد استلابها، وتقلص من فرص الحرية في بلد يقدس الحرية، ولهذا جهرت علانية بطلب الطلاق من زوجها، وتجاوزت إغراء ثروته الطائلة. ولتجاوز واقعها القاسي انغمست في واقع أكثر قسوة وشراسة ممثلا بـ"نيقولاس". تقول "لميس": "كان من يراها وزوجها يتحدّثان في النهار يظن أنها سكرتيرة أو مهندسة ديكور. كان كرجل مخصي لا يشعر بأية شهوة، وبأي رغبة في احتكاك جسدي بينهما. وإذا حدث أن تلامست أيديهما وهو يتناول فنجان الشاي، شعر وكأنها جزء من الصحن الصيني. بينما شعرت هي بملمس الجنيهات

---

[1] نقلا عن: نسيب الحسيني، الغرب المتخيّل، رؤية الآخر في الوجدان السياسي العربي، ترجمة غازي برو، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط ١، 2004 م.

الإنكليزيّة. ومع ذلك كان المخصي وسكرتيرته أو بائعة الغيارات يتشاركان سريرا واحدا غزله يبدأ بسؤال "هل أنت نائمة ؟""[1].

ولعل شعور "لميس" بلا مبالاة زوجها هو بحد ذاته مشكلة اجتماعيّة ناجمة عن عدم وعيها لمفارقات الزواج، وبأنّ له "مهمة جنسيّة ومهمة اجتماعيّة في نفس الوقت وينعكس هذا الازدواج في صورة الرجل كما تبدو للمرأة"[2]، مما يؤدي إلى حدوث سوء فهم متبادل بينهما، لكنّ "سيمون دي بوفوار"[3] تدين ازدواجيّة الأدوار التي يقوم بها الرجل، وترى أنها شكل من أشكال الهيمنة التي يؤديها من خلال أدواره المختلفة، والعلاقة الجنسيّة واحدة منها. ولكنّ الحقيقة غير ذلك، فالمرأة تتحمّل جزءا من المسؤوليّة تتعلّق بالوعي، وعيها الخاص بتفهم طبيعة الجنس الآخر، الذي تستوعب من خلاله أدوار الزوج المختلفة داخل البيت وخارجه.

يتكرّر موتيف المرأة المستلبة جنسيا واجتماعيا وثقافيا في رواية عفاف بطاينة[4] "***خارج الجسد***" (2004م)، إذ تهجر "منى" زوجها "سليمان"، وتقيم في شقة في إحدى ضواحي "اسكتلنده" مع ابنها "آدم" و"ستيوارت"، وتلك تفاصيل تنصبّ على عوالم المرأة وأوجاعها وإحباطها ثم مشكلة حضانة الطفل "آدم" ورعايته، والقضية الأهم هي قدرة المرأة على تجاوز محنتها وإحساسها بالدونيّة وترميم عالمها

---

[1] حنان الشيخ، إنها لندن يا عزيزي، دار الآداب، بيروت، ط2، 2003م، ص 186.

[2] سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، نقله إلى العربيّة لجنة من أساتذة الجامعة، دار أسامة، دمشق، بيروت، 1997م، ص 208.

[3] كتبت سيمون دي بوفوار: ومن مفارقات الزواج أنّ له مهمة جنسيّة ومهمة اجتماعيّة في نفس الوقت، [...] فهو نصف إله يتمتع بنفوذ الرجولة وعليه أن يحل محل الأب كوصي، [...] وهو في نفس الوقت ذكر على المرأة أن تشترك معه في تجربة، غالبا ما تكون مخجلة، بغيضة، غريبة ومزعزعة".

انظر: سيمون دي بوفوار الجنس الآخر ص 208.

[4] عفاف بطاينة: روائية أردنية ورواية "خارج الجسد" هي روايتها الأولى، صادرة عن دار الساقي ط 4، 2004 م، وباتت من الكتب الأكثر مبيعا وفق ما أورده موقع "أدب وفن".

الداخلي والخارجي المشوّه، والتنقيب عن فضاء آخر يحتضن أحلامها، في "اسكتلنده". تهجـر "منـى" زوجها وبيتها وكل ما يمت بصلة لعالمها وثقافتها، وتعيش مع رجل ينتمي لثقافة أخرى فتقيم معه في شقة واحدة، وتمارس معه الجنس دون رابطة الزواج. تقول: "شعرت، أني لست جزءاً من ذلك المنزل وأني هناك كما الضيف أو العامل أو الأجير"[1].

وفي تمثيلات نصية أخرى تصور "منى" خطأ الصورة المثالية التي رسـمتها لـ "سـليمان" وتورطها في عبوديّة أخرى، زواج آخر، اضطهاد آخر. لقد كانت علاقة "منى" الزوجيّة بزوجها علاقة مستفزّة، فهي عبوديّة زوجيّة متبادلة، ولقد شكّلت استفزازا للزوج من خلال ممارساته القمعيّـة علـى زوجته، لا خروج، ولا أصدقاء، ولا تسوّق، لاءات كثيرة تبعها إحساس ضاغط بالعبوديّة، ولعلّ وجه الخلاف بينهما هو قضيّة أيّ زوجين، فالرجل سيّد بيته أينما ذهب والمرأة دونه مرتبة والعلاقة بينهما علاقة تبعيّة لا يمكن إدراكها على وجه الدقة؛ فـ"منى" كانت تحدث جارتها العربية سرّاً عن اضطهاد زوجها، لكنّها (الجارة) كانت تجد أنّ معاملة "سليمان" لزوجته طبيعيّة لا اضـطهاد فيهـا وتطالبهـا بضرورة الانتظار والصبر والتحمّل، وبأنّ ما يفعله زوجها يفعله كل الأزواج مع زوجـاتهم. ولعـلّ السبب في إسداء نصيحة كهذه هو أنّ تبعيّة المرأة مستبطنة، فهي مستعبدة وإن تصرفت ظاهرا بحريّة، أما الرجل فحر مستقل وهو غير مكبّل بالأغلال إلا في الظاهر لأنّ الأعباء التي يتحملها هي الأكثـر وضوحا"[2]. ومن هنا يظهر الاثنان ضحايا الأعباء الزوجيّة المشتركة، بحيث يشعر كلاهما بالاضطهاد فإذا ما رفعت المرأة صوتها: "زوجي يضطهدني"، ثار الزوج غاضبا، لأنه يشعر بأنه مضطهد كذلك، وبالنسبة لـ "بوفوار" فإنّ الاضطهاد بالنسبة للزوجين معا ناجم عن رباط الزوجيّة القيد،

---

[1] عفاف بطاينة، خارج الجسد، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 1، 2004م، ص 241.

[2] سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، ص 219.

فهي تدين وجود مؤسسة الزواج كموجود، وترى أنها قيد يعرقل حريّة الأزواج وفرديّتهم(٣)، والحقيقة أنّ مؤسسة الزواج ضرورة تتلاءم وفطرة الإنسان وميله نحو الاستقرار، أما شعور الرجل/الزوج بالاضطهاد فسببه احتكاره لدور السيّد دونما شريك، وعدم كفاية وعي المرأة لتفهّم أدواره المختلفة، وانقطاع سبل الحوار المتكافئ بينهما. تصوّر "منى" رباط الزوجيّة وتقول: "كلماته تشعرني أن الزواج الذي بيننا ليس إلا عهراً شرعياً، وافقت عليه مثلما وافق عليه عمي، هل اخترت أن أصور أو أتصور سليمان بصورة كنت أرغب فيها بدلاً من الصورة التي كانها"(1).

تتموضع التمثيلات النصيّة بعيدا عن خصوصيّة التفاصيل في كل تجربة على حدة حول مؤسسة الزواج، وتسلط الضوء على إشكالية "مكانة المرأة الدونيّة" التي تتأسّس حول شكلين من البطركيّة بحسب "سيلفيا وولبي": "فهنالك البطركيّة الخاصة التي تكون فيها السيطرة على النساء في الأسرة بيد الرجل/بطريك واحد وتكمن في هذه الاستراتيجيّة نزعة إقصائيّة في الحيلولة بين المرأة وبين المشاركة في الحياة العامة، أما البطركيّة العامة، من جانب آخر، فهي جماعيّة في طابعها، إذ تنخرط النساء في العمل في المجال العام مثل النشاط السياسي وسوق العمل غير أنّ ثمة حدودا تفصلهنّ عن الثروة والقوّة والمكانة"(2). والخطاب النسوي، على هذا النحو، يسلّط الضوء على البطركيّة المنهزمة، وفقدان الزوج دوره السلطوي ومشروعية وجوده في مجتمع "الآخر" لسببين:

الأول: وعي الذات باستلابها، فالزوجات (مُدى ومنى ولميس) كانت لكل منهن علاقة برجل آخر ينتمي لثقافة "الآخر"؛ مما جعلهن قادرات على مواجهة أنفسهن وأقدارهن من جديد، فالطلاق أو الانفصال عن الزوج/آخر الذات لا يدخل في منظومة ثقافة العيب في مجتمع الآخر؛

---

(1) انظر : سيمون دي بوفوار، الجنس الأخر، ص220

(2) عفاف بطاينة، خارج الجسد، ص 249.

(3) أنتوني غندر، علم الاجتماع، ترجمة وتقديم: د. فايز الصُيّاغ، ص 199.

الثـــاني: متغيريّة المكان، فقد شكل المكان بدوره فضاءً أمثل لممارسة الحريّـــة والإرادة علـــى نحـــو ديمقراطي للحريّة، فـــ "مُدى" ليست في الخليج، ولا تخضـــع لقيـــوده الصـــارمة ولقمـــع المجتمـــع وضغوطاته، و"لميس" و"منى" كذلك، كلهن نساء وجدن أنفسهن حبيسات خدعـــة مؤسســـة الـــزواج، ومركزيّة الزوْج، فآثرن الطلاق واسترجاع حرياتهنّ المستلبة، والبحث عن الذات من جديد.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ انعدام الحوار وانقطاع سبل التفاهم جعل المرأة تبحث عـــن آفـــاق أخرى لتشكيل كيانها والإحساس بوجودها.

في الجدول الآتي توضيح لعمليتي الإقصاء والاستيعاب عند الذات/المرأة وأثر الآخر ومتغيريَّة المكان فيهما:

الرواية	الأنا/المرأة	متغيريَّة المكان هنا/هناك	آخر الأنا/ زوج- إقصاء الآخر الغيري- استيعاب
مسك الغزال، 1988م	نور/خليجيّة	الخليج- لندن	صالح/خليجي- إقصاء مغني الروك- استيعاب
شجرة الحب غابة الأحـــزان، 2000م	مُدى/سوريّة	(دمر) سورية- الخليج- لندن	عبد الله- إقصاء العائلة- إقصاء كولن فيشر- استيعاب
إنها لندن يا عزيزي، 2001م	لميس/عراقيّة	العراق- عُمان- لندن	(الزوج)- إقصاء نيقولاس- استيعاب
خارج الجسد، 2004م	منى/أردنيّة	قرية أردنية- اسكتلنده	محروس- إقصاء سليمان- إقصاء العائلة- إقصاء ستيورات- استيعاب

جدول رقم -1- إقصاء آخر الذات/استيعاب الآخر الغيري

الجدول خلاصة تكشف عن تحول فكري عند المرأة؛ وهو تحول كان له الأثر في نظرتها الجديدة لمؤسسة الزواج، استمراريتها أو إخفاقها، وارتباط ذلك بـ"الآخر/الرجل" ومتغيّريّة المكان؛ إذ أسهم الأخير في تشكيل وعي المرأة التي ترفض زوجا متسلطا بإرادة حرّة ووعي، على نحو ما كان ليحدث في مجتمعها، لأنها ستجابَه بالقمع، فالجدول السابق يؤكد أنّ بناء الاختلافات الثقافيّة والاجتماعيّة وغيرها بين الذات والآخر غالبا ما يكون مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً ببناء الاختلافات بين متغيّرية المكان الـ"هنا" والـ"هناك".

من الملاحظ أنّ العلاقة الزوجيّة المهدّدة بالانفصال هي القاسم المشترك في الخطاب النسوي، ويضطلع "الآخر" بدور الوسيط/المحرّض باختلافه بل والمؤسّس لتهديد من هذا النوع. تواجه المرأة قدرها بعد الانفصال على نحو أكثر صلابة مما كانت عليه، فلندن واسكتلندة وباريس و..و.. أجواء الحريّة لم تؤثر إيجابياً في علاقة الرجل (الزوج) والمرأة، بل على العكس تماما، فقد سعى كلّ منهما لخلاصه الفردي منفصلاً عن شِقه الآخر، مما حال دون تكاملهما[1]. ولعلّ ديكتاتوريّة الزوج أحد الأسباب الرئيسة التي دفعت المرأة للانفصال عن زوجها واختيار الرجل "الآخر" لأنه وببساطة يشاركها إنسانيتها ويعاملها معاملة الند للند في الأدوار الحياتيّة المختلفة؛ بعكس الزوج فهو سلبي وازدواجي ونرجسي، مهووس بهاجس السيطرة، مكَونه السيكولوجي جبلّة لم يستطع تجاوزها حتى وإن وُجد في فضاءات آخريَّة مختلفة كباريس مثلاً أو لندن. ففي رواية "*مسك الغزال*" يوبّخ "صالح"

---

[1] رفضت نوال السعداوي مبدأ التكامل [...] أنا ضد فكرة التكامل، فالتكامل معناه أنني ناقصة ولا أكتمل إلا برجل، وهذه فكرة خاطئة أنا كاملة وأقترن برجل كامل، وأستطيع أن أعيش وحدي، من مقابلة مطوّلة نشرتها صحيفة الزمن الثقافيّة، بغداد، 30/ 5/2000، ص 10.

انظر:التضاد الأنثوي- الذكوري في القص النسوي-مقاربة أوليّة، سعد الدين خضر- http :// fm . jsa d . net / archive/ index . php/t 258 20/7/2005.

زوجته "نور" ويصرخ بعصبيّة لأنها أخبرته أن مصمّم الأزياء الإيطالي المعروف اقتـــرح عليهـــا ألا ترتدي عقد الألماس وإلا طغى بريقه على جمال صدرها، لكنه- الزوج- يجعل من نفسه وزوجته مثالاً يحتذى حين يتحدّث أمام "سالي" الأمريكيّة عن الانفتاح أو بالأحرى انفتاحه الخاص، أكاذيب يختلقهـــا بطريقة طاؤوسيّة تفصح عن ازدواجيّة، وعدم تمثل كافٍ لثقافته وثقافة الآخر أيضـــا. يقـــول: "لكـــن صممّتُ بكل قوّة حتى أكون صالح الذي يلبس الثوب الأبيض والصندل، والذي أصابعه تفسخ اللحـــم، هو صالح رجل القرن العشرين، يناقش سياسة مارغريت تاتشـــر والـــذي يقـــف ويصـــفق احترامـــا للراقصات[...] نور هي ببلدها تلبس العباءة وبالخارج تمشي بفستان كوكتيل، طبعا هي بتشـــعر أنهـــا مظلومة، لكن هذا بلدها"(1). و"صالح" رجل يقدّم تفسيرا جديدا لحالة "نور" ولحالته أيضا، وفي تصوّره أنّ ما يقوله لهذه الأمريكيّة انعكاس لتحضّره؛ العباءة في بلده وفستان الكوكتيل خارجه؛ إهانة للمـــرأة، وتأكيد لصورتها المبتذلة أمام العالم بحجة الانفتاح الحضاري، وتكريس لعبوديتها، فالملبس شأنه شأن سائر الأمور في حياتها، يحتاج لقرار ولإرادة قويّة تمكّنها من الاختيار ما بين العباءة/ثقافتها أو فستان الكوكتيل/ثقافة الآخر، والمشكلة أنه لا توجد في مسألة كهذه منطقة وسط، إذ تبدو "نور" كالراقصة التي ترقص على سلّم على حد تعبير المصريين (لا اللي فوق شافوها ولا اللي تحت عرفوها)، فالوضوح ضرورة لابدّ منها، ولا غنى عنها، وازدواجيّة الأدوار الثقافيّة/الثابت في مسألة حسّاسة كهذه تبقي كلا من الرجل والمرأة تحت وطأة العبوديّة المشتركة.

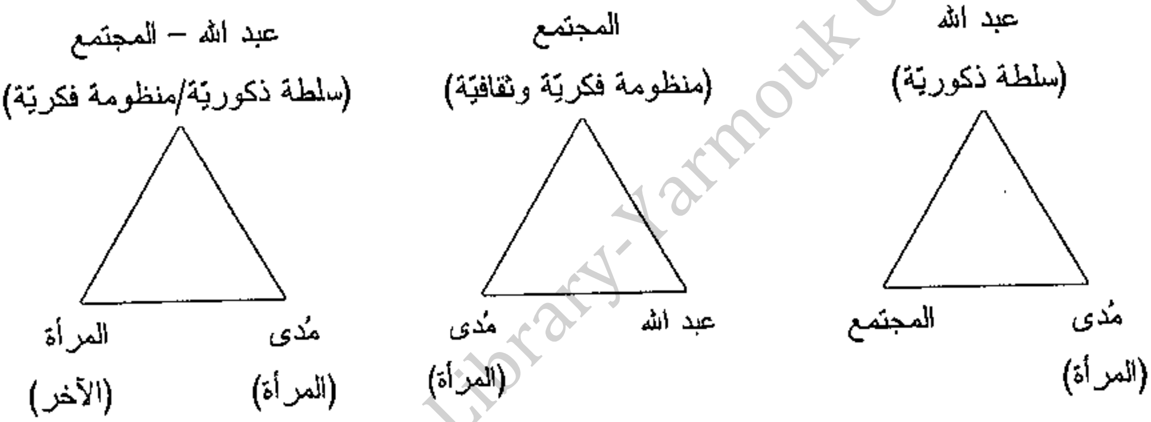
وما بين لندن والخليج أيضا تتكشف ازدواجية "عبد الله" في ***شجرة الحـــب غابـــة الأحـــزان*** بوضوح أمام زوجته "مُدى"، الأمر الذي جعل صورته المثاليّة تهتز، فهو يمنحها الحرية المطلقة فـــي لندن؛ فتفعل ما تشاء، وتذهب حيث تريد، وتلتقي "فيشر" في عيادته وفي الشارع وفي مزرعته، لكنـــه يحاصرها بعادات مجتمعه وتقاليده في الخليج تهيباً من سلطة المجتمع ونقده، تلك الســـلطة المتبادلـــة

---

(1) حنان الشيخ، مسك الغزال، ص 101.

والمركّبة يتناوب عليها كلٌ من الزوج والمجتمع، سياق آخر لتبعيّة المرأة. تقول "مُدى": "حيثما أذهب في هذا البلد يتوجس ويترقب قلقاً، أقوالي وأفعالي هنا محسوبة وموزونة بميزان التقاليد وما يقوله الناس يفاجئني دائماً بالغضب من أقوال وأفعال أحرجه بها أمام الناس وبمجرد سفرنا خارج البلاد يرجع كما كان "الشخص الذي عرفت وأحببت"[1].

وفيما يلي توضيح لأدوار السلطة في الخطاب الروائي النسوي عموما مع اختلاف الأسماء:



جدول رقم -٢- أدوار السلطة/القمع

ولم تقتصر ازدواجية "عبد الله" على سلوكه الاجتماعي فقط وإنما طالت حياته الجنسية أيضا؛ فعلاقته بـ "مُدى" علاقة سادو-مازوخيَة: العبد والسيّد، و"مُدى" تشعر أن وجودها في حياته ملكيّة خاصة؛ شيء؛ تحفة جميلة؛ أو متاع في منزله امتلكه بماله وحسب، وأن لا قيمة أو وزن لعقلها؛ فالمرأة جسد فقط؛ ثقافة نفزاويَة بحتة؛ فأكثر اللقاءات حميميَّة بينهما هو لقاء الصلح بعد الشجار، لأنه يؤجج رغبته في تملّك الآخر والسيطرة عليه، و"مُدى" تتساءل في نفسها: "لماذا هذه الاستماتة لتملكي

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص 257.

عندما أكون غاضبة منه هل يلاعبني لعبة الصياد والغزالة، يقتل الصياد الغزالة عندما يخفق عن إمساكها وامتلاكها حية، عندما تستسلم له تموت فيه شهوة القتل"[1].

لم يكن "عبد الله" جاداً في حسم موقفه وتحديد موقعه من الآخر شأنه في ذلك شأن "معاذ/صالح" في "مسك الغزال"، وأقصد قبول ثقافة "الآخر" كلية أو بعضاً منها أو رفضها، بل ظل واقفاً بين بين مما عمّق الهوّة التي بدأت تظهر في فضاء علاقتهما الزوجية من جهة، والتي بينه وبين الآخر "المختلف"من جهة أخرى ؛ فـ "مُدى" تشعر أن إلحاح زوجها بشأن استبدال الجينز بزيها (الثوب والعباءة وغطاء الرأس) في حمام الطائرة أمر شائن وباعث على الإحساس بالخزي، يشعرها بأنها كيان مسلوب الإرادة، تعامل كالأرجوحة التي لا تتحرك إلا إذا هزتها يد قوية، هي يد "عبد الله" زوجها بالتأكيد.

وعلى ما يبدو فإن "عبد الله"/الزوج مأزوم في موقفه من المرأة وفي علاقته مع "الآخر" على حد سواء، "وعلينا أن نكون على وعي دائم بأن تحرر المرأة المتمثل في ممارستها لحقوقها الطبيعية والإنسانية لا يفارق تحرر الرجل المتمثل في قدرته على ممارسة حقه الطبيعي على المستويات والأصعدة المختلفة كافة"[2]. ولعل ازدواجيّة سلوك الرجل تجاه المرأة هو ردَّة فعل وانعكاس لأزمة الرجل ولازدواجيَّة علاقته بـ"الآخر" أيضا ؛ فهو يقبل جزءًا من ثقافته- المظهر الخارجي- في الـ"هناك" ويرفضها في الـ"هنا"، مما يعني أنّ تحرّر المرأة مرتبط أيضا بتحرّر الرجل، وتحرّر إرادته نحو القرار الحر والفعل الحر والاختيار الحر في شتى المجالات؛ وجميعها أمور ما كان لـ"مُدى/نور" أن تلحظها لولا علاقتها بـ"الآخر" (كولن فيشر/مغني الديسكو). إنه وعي الذات الذي يتأكد في مكان آخر؛ فالطبيب الإنجليزي يحرضها على ضرورة اتخاذ موقف من زوجها والمحيط

---

(1) أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص 131.

(2) نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2000 م، ص 86.

والذات، إذ يقول: "لماذا تتنازلين بسهولة؟ لماذا تتنكرين لذاتك؟ لماذا تقسين على نفسك؟"[1]؛ ولعل وعي "مُدى" لواقعها كان باعثا على التمرّد والبحث عن ذاتها وهويّتها بمنأى عن ممارسات القمع أو محاولات بسط هويّة جديدة يفرضها الزوج جوهرها التناقض والتسلط والقمع.

تبدو مركزيّة الزوج أكثر سلطوية في رواية "*خارج الجسد*"، فسليمان زوج "منى" يعيش في متغيرية المكان- اسكتلنده-، ويفكر بعقلية الشرقي، يحمل سلطة الأب في دمه؛ كجرثومة يصعب الشفاء منها، فالمرأة ملكية فردية، لا يحق لها التصرف في شؤونها دون وصاية الأب أو الزوج، وهي فضلا عن ذلك المرأة الموصدة عليها الأبواب، بانتظار عودة الزوج من العمل؛ ليأمر وينهى ويطاع، ويتخذ القرارات بمفرده ويتحمل مسؤولية التفكير عنها، والنطق بلسانها، والتصرف بشؤون حياتها وجسدها، وكأنها أشياء يملكها دونما اعتبار لوجود الآخر الشريك/المرأة، إنه باختصار صورة نمطية للأب "أبو منصور" والزوج "محروس" وامتداد لشرعية القمع دونما اعتبار لشرعية الاختلافات بين الظروف المعيشيّة أو الحضاريّة بين الـ"هنا" والـ"هناك".

لقد حمل "سليمان" كغيره من الأزواج الشرقيين نرجسيته إلى "اسكتلنده"، ولم تفلح متغيريّة المكان من إلغائها أو التخفيف من حدّتها، نرجسية مدمرة جعلته يعامل "منى" على نحو لا إنساني، ويفرض على حياتها خيارات أخرى بديلة كمعرفتها لـ"ستيورات" وتعايشها معه، وبحثها عن آفاق تستطيع من خلالها تأكيد ذاتها على نحو أكثر استقلالية، في جوانب حياتها المختلفة اقتصاديًا واجتماعيًا، تعسّف "سليمان" في معاملة زوجته وإهانتها حين علم بأنها حامل جعلها تفكر جديا بتركه والاعتماد على نفسها. حاول "سليمان" بعصبية فاجأتها أن يشعرها بأنّ حملها دون علمه خطيئة ارتكبتها وأنّ الإجهاض حلّ لسوء التفاهم بينهما. أدركت "منى" حينها بأنه لا يريد أن يصبح أبا مسؤولا ولا يريد حياة عائليّة مستقرّة، ما قيمة وجودها في حياته إذن؟ هل تتواطأ مع نفسها على خذلان كهذا؟

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص 154.

لماذا هي امرأة إذن؟ لقد رفضت "محروس" ابن قريتها لضعفه الجنسي، والآن ماذا تسمّي وجودها مع "سليمان"؟ يريد "سليمان" حرمانها من أبسط حقوقها؛ الأمومة، صفعها وشتمها؛ أمر شعرت أنه فوق الاحتمال والإهانة أيضا، لكنها قرّرت المواجهة والاحتفاظ بابنها. على هذا النحو كانت نرجسية الزوج وقمعه مسوغاً لاعتراف "منى" بالآخر "الغيري"، واستيعابه على ذلك النحو، فقد كان على ما يبدو أكثر ديمقراطية وإنسانية في احتواء المرأة وتفهّم احتياجاتها ككيان إنساني مستقل يمتلك بالإضافة للجسد عقلا.

إنّ علاقة "منى" بالآخر/"ستيوارت" وقبول التعايش معه، يعني إعادة لبناء العلاقات الجنوسيّة، وأقصد علاقات القوّة بين طرفي الذكورة والأنوثة، وهي:"العمل، والقوّة، والعلاقات الشخصيّة والجنسيّة"[1]، تلك التي تحدّث عنها كونل (Connel)، فمع ستيوارت تنحّل رابطة الزواج كمؤسسة، ويحلّ مكانها الرجل أو الاختيار الواعي والحر، رابط تسوده الديمقراطيّة وعلاقة لا مكان فيها للسيّد والجارية، فتوزيع الأعباء المنزليّة ورعاية الأطفال ("آدم" ابنها من زوجها السابق؛ وابنتهما) يشير إلى نمط "العمل" وتقسيم الأدوار بين الجنسين دون الأخذ بعين الاعتبار لجنسنة هذه الأدوار، فـ"ستيوارت"/الرجل (الذكر) يلاعب "آدم" ويعنى به؛ مأكله ودراسته ونزهته أثناء انشغال "منى" في عملها. أما "القوّة" كعلاقة جنوسيّة فتتمظهر في طبيعة العلاقات الاجتماعيّة والمؤسساتيّة التي تتحرك "منى" من خلالها بحريّة ووعي وفرديّة، فأزمتها مع زوجها "سليمان استطاعت أن تتجاوزها بمعاونة خبيرة اجتماعيّة لعبت دور الوسيط السلطوي بينها وبين زوجها، طلقّها وظلّت تحتفظ مع ذلك بابنها بسلطة القانون وحمايته، موقف نقيض تماما لمجريات ما حدث في علاقتها مع زوجها محروس في القرية، لم تجد من يساندها برغم عنّته الجنسيّة وضعف شخصيّته وإجبارها على الارتباط به، موقف تسيطر فيه سلطة العادات والتقاليد، تضطر فيه المرأة لمواجهة قدرها بالمكر والدهاء؛ اللذين تستدعي

---

[1] أنتوني غدنز، علم الاجتماع، ترجمة د.فايز الصيّاغ، ص 202.

الثقافة النفزاويّة أنهما فطريّان في المرأة وليسا مقحمين على شخصيتها، ثقافة تستخّف بعقل المرأة، فالمكر والدهاء مسمّيات من خاصيتها التخطيط والتفكير، وهما سلاحان تشهرهما المرأة في وجه الرجل لمقاومة سلطته ونفيه لوجودها.

وعلى ما يبدو، فالزوج في السياقات الروائية المختلفة صورة نمطية أسهم المجتمع الذكوري في إنتاجها، وتعبئتها اجتماعياً وفكرياً بوساطة الأم النمطية أيضاً، فالبنت تولد طبيعية ثم تتعلم لحظة ولادتها كيف تصبح (أنثى) ... وكذلك الولد يتعلم كيف يصبح ذكراً[1]. وهكذا يشغل كل منهما في المجتمع والأسرة والمؤسسة والشارع ... الخ دوراً وظيفياً معدّا سلفاً احتل فيه الذكر قمة الهرم الاجتماعي في حين ظلت المرأة دونه مرتبة.

وقد فسّر "ماركس" إشكاليّة مكانة المرأة "الدونيّة" من وجهة نظره بالفوارق الجنوسيّة "الطبقيّة" التي تكمن في ما يتمتع به الرجال والنساء من سلطة/قوّة ومكانة، إذ "لم تظهر سلطة الرجل النافذة على المرأة إلا بعد نشوء التنظيمات الطبقيّة وأصبحت المرأة بعدها شكلاً من أشكال "الملكيّة الفرديّة "للرجال عبر مؤسسة الزواج"[2]، وماركس في تفسيره لا يكاد يختلف عن تفسير سيلفيا وولبي الآنف الذكر؛ لذا ليس في الأمر غرابة حين تجد "مُدى" في زواجها من "عبد الله" خلاصاً من سلطة الأب القمعية، وكذلك "لميس" و"منى"؛ كلّهن كنّ كمن يستجير من الرمضاء بالنار، لأن الزوج على ما يبدو نسخة مكرّرة عن الأب البطريك، والمرأة بين سلطتيهما ملكيّة تجيّر كل مرّة بأسماء مختلفة كالمتاع، فجدليّة السيد والعبد هي التي جعلت "عبد الله" يصرخ في وجهه "مُدى" بغضب ملؤه التحدي:"أنت لست مثلي في هذا البلد

---

[1] انظر نوال السعدواي، دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1990م، ص 38

[2] أنتوني غندر،علم الاجتماع، ترجمة فايز الصيّاغ، ص 707.

وفي العالم كله أنت لست مثلي"[1]. وكذلك "سليمان" حين صفع "منى" وقال بقرف: "القرد اللي في بطنك بتنزليه وإلا بترجعي عند أهلك"[2].

ومؤكد أنّ بإمكان المرأة أن تثور بفعاليّة في موقف كهذا يواجهها مع الزوج شرط أن تفكر، وتتحرّر مما علق بذهنها من أفكار تزعزع ثقتها، وتقلّل من اعتمادها على ملكة العقل التي سلبتها إياها ثقافتها "إنها حين تعتمد على قوّة ذكائها تساعد الرجل على أن يتخلص من حاجته النرجسيّة"[3]. وهنا تظهر ضرورة مواجهة العنف بالحوار كطبيعة ثقافيّة، وهو بالطبع اختيار جرئ، واستراتيجيّة لعرقلة سلطة الرجال، وهي كذلك سلطة حضاريّة على النساء تستحضر إلى الأذهان عبقريّة "شهرزاد" في مواجهة لعبة الموت ودونجوانيّة "شهريار"، ويرى طه حسين أنّ الخلاص لا يبدأ إلا حين " يتم الحوار بين المضطهِد والمضطهَد، بين القوي والضعيف، ولا يمكن للحضارة أن تزدهر إلا إذا تعلّم الرجال نسج علاقة مع الكائنات الأقرب إليهم أي النساء اللاتي يقاسمنهم الفراش"[4]. ومن هنا يظهر دور الحوار كعنصر فعال يؤكّد ديموقراطيّة العلاقة بين الأنا والآخر/الزوج، وهو قيمة حضاريّة افتقدتها المرأة في علاقتها مع زوجها، وفاقد الشيء لا يخشى عليه من الضياع. ولهذا لا تجد "منى" غضاضة في اختيار العيش مع "ستيورات" ومشاركته أحلامه والتخطيط معه للغد، وممارسة حقوقها كإنسانة مكافئة للرجل في الإنسانيّة في مجتمع الآخر، ذلك المجتمع الذي يعمّق من إحساس الفرد بفرديته (Individualism) ويؤكد حقه في الاختيار. يرى هنتنغتون في كتابه "صدام الحضارات أنّ الفرديّة

---

[1] أسيمه درويش، شجرة الحب وغابة الأحزان، ص 262.

[2] عفاف بطاينة، خارج الجسد، ص 248.

[3] فاطمة المرنيسي، شهرزاد ترحل إلى الغرب، ترجمة فاطمة الزهراء أزوريل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، ط5 2005، ص 74 .

[4] المصدر نفسه ص 72.

تظل العلامة المميّزة للغرب بين حضارات القرن العشرين[1]، بل إن الأمر بلغ حد إظهار "ستيوارت" تسامحه الديني واستعداده لاعتناق الإسلام، في حين أن "منى" رفضت ابتزاز إنسانيته، وأبدت استعدادا للعيش معه برباط الحب والإنسانية اللذين يسموان حتى فوق الأديان، وبالطبع هذه طوباويّة ورومانسيّة مبالغ فيها. تقول "منى": "اللي بيني وبين ستيورات أقدس من الجيزة والعقود والعادات، شو قيمة العقد أو الزواج إذا ما كان أساسه الحب"[2]. وبالمنطق نفسه ترفض "مُدى" الزواج من "كولن فيشر"، وتفضل العيش معه من غير رابط أو مسميّات اجتماعية أو صفة شرعية، تقول "مُدى": "الزواج افتعال غير ضروري لشخصين ناضجين مثلنا"[3].

ولعل في هذا الخيار (رفض الزواج) تأكيدا لمشروعية الاعتراف المتبادل بـ"الآخر الغيري" (رجل وامرأة) في إطار ما اصطلح على تسميته بـ"الاختلاف الجنسي"، الذي يقوم على احترام هذا الاختلاف بينهما، إنّه بداية تشكّل الوعي بتحريض وجود الآخر المختلف؛ الوعي الذي أسهم في جعل الرفض قرارا تفترضه الإرادة الحرّة؛ وقبول التعايش بديلا عن الزواج. إنه يتفق مع رؤية "جيمس مارك بالدوين" حول التفاعليّة في علاقة الذات والآخر التي شدّد فيها على أنّ: "الأنا والآخر مولودان معاً"[4].

---

(1) صموئيل هنتنغتون، صدام الحضارات وإعادة بناء النظام العالمي، ترجمة مالك عبيد أبو شهيوة، محمود محمد خلف، الدار الجماهرية للنشر ط1، 1999، ص 152.

(2) عفاف بطاينة، خارج الجسد، ص408 .

(3) أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص 320.

(4) الطاهر لبيب، صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه، إعداد مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان ط 1، 1999، ص 812.

نلحظ مما سبق أنّ العلاقة بين المرأة والرجل(الآخر) في الخطاب الروائي النسوي بعيدة كل البعد عن جنسنة العلاقات بمنطق الغزوة المتروبولية[1] كما أوردتها الروايات العربية[2] التي كتبها روائيون (رجال)، ولكنه- الخطاب الروائي النسويّ- يقدّم معايير الجنوسة الغيرية بوصفها مسوغاً للاعتراف بالآخر الغيري وتعليق سلطة الواحد ، سلطة الرجل والأب والحاكم والحقيقة المنفردة والحضارة والثقافة الواحدة، ورفض اختزال وجود الآخر، بأن نصبح صورة عنه مثله أو ظلا لصورته، بل أن أبتكر نفسي بوصفي ذاتا مستقلّة غيره. بهذه الطريقة يمكن بلوغ الإنسانية بتطبيق الديمقراطية بأشكالها وصورها المختلفة؛ بين الرجل والمرأة، وبين الأب وأبنائه، والفرد ومجتمعه، والحكومة وشعبها... بحسب إيريغاراي [3].

(1) الغزوة المتروبولية: هي التسليم بأن العلاقات بين الأمم والحضارات كالعلاقة واقعاً بين الرجل والمرأة علاقة قوة وتحكم وسيطرة وبالتالي استسلام ورضوخ ومعاناة بحيث تصبح المنافقة تجمعهم. انظر: جورج طرابيشي، شرق غرب، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربيّة، دار الطليعة، بيروت، ط2، ص 16.

(2) الروائيون العرب الذين ناقشوا في روايتهم علاقة الشرق والغرب، توفيق الحكيم "عصفور من الشرق" (1938 م)، يحيى حقي ،"قنديل أم هاشم"(1939 م)، سهيل إدريس، الحي اللاتيني (1953 م)، الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال(1960 م)، بهاء طاهر "الحب في المنفى" (-199)

(3) انظر: مجموعة من الكاتبات، المقددمة،فنغ تشيه- إليزابث غروس ،ص28

2:2:1أزمة هويّة

- الهويّة/الهاجس الأبدي

لا يمكن تجاهل الدور الذي يضطلع به "الآخر" بشأن تصور "الذات" لذاتها، ولا يمكن تجاهل الصراع الذي يحصل بين الذات والآخر، فالآخر حاضر وبكيفيّه وجودية، إنه يشكل أفقاً للذات وأحياناً جزءا من النظرة إلى الذات، بغض النظر عن الأشكال التي يتقدم فيها (شريك، مسالم، غازٍ، محتل)، لذلك فهو يمثل- بشكل مفارق أحياناً- موضوع إغراء ومصدر حيطة وحذر في وقت واحد(1).

ثمّة تداخل بين بناء الذات من جهة وصراعها في خضم هذا البناء مع "الآخر" من جهة أخرى، وهو ما يُقصد به بالأزمة. وقد عدّ "إدوارد سعيد" صراع الذات في تحديد هويّتها هو بحد ذاته "أزمة"؛ وهو يرى أنها لم تبدأ إلا بالحداثة أو باكتشاف الغرب، وقد عنى بالأزمة: "الجهد المؤلم أو المفرح في تحديد الذات"(2)، لذا فإنها على هذا النحو وظيفة هووية (Identitaire)، وبالطبع لا يمكن تجاهل كون "الغالب" هو المبادر على طرحها، جاعلا من هذه الوظيفة لدى المغلوب "أزمة" تدوم بدوام غلبته(3)، وقد تنشأ "الأزمة" في الهويّة نتيجة تعرّضها للمتغيّرات من حولها." يتخلله الخوف الهوسي على هويّة مفترضة، حينها تصبح الأزمة ليست في الهويّة ذاتها ولكنّها في العقل المأزوم غير القادر على استيعاب المتغيّرات"(4). وذلك ما حدث ل "الميس " في رواية ***"إنها لندن يا عزيزي"***؛ كانت تصرخ بأن جواز السفر الإنجليزي في حقيبة يدها ومع ذلك تشعر بأنها تعيش في "لندن" على الهامش. و كذا الأمر في شخصيّة "أميرة" أيضا؛ التي تقمّصت شخصيّة غير شخصيتها "أميرة خليجية ثريّة"

---

(1) انظر: محمد نور الدين أفاية، الغرب المتخيل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2000 م، ص 51.

(2) الطاهر لبيب، صورة الآخر ناظراً ومنظوراً إليه، ص 108.

(3) انظر: حسن عجمي، السوبر حداثة، علم الأفكار الممكنة، بيسان للنشر والتوزيع، ط1، كانون الثاني 2005، ص 13.

(4) تركي الحمد، الثقافة العربيّة في عصر العولمة، ص 18.

تتناسب مع حاضر جديد "لندن". ولما اكتشف أحد الأمراء ذلك صرخت في وجهه: "إنت نمت معي أم لا ما الفرق أن أكون من الخليج أو من بلاد السعادين، إنت تنام مع امرأة أو مع جنسيّة"[1].

وقد تزامنت أزمة الهويّة والحداثة[2] بحسب "إدوارد سعيد"، لكن اللافت للنظر أن العالم في تكوكبه لم يتوقف عند الحداثة، وإنما استمر في تكوكبه إلى ما بعد الحداثة ـ نقد المعرفة ورفضها– وامتد ليشمل السوبر–حداثة، أو علم الأفكار الممكنة التي تحاول الخروج من مفهومي الحداثة وما بعدها، بهدف دراسة العوالم الممكنة التي يتم بناؤها من وجهة نظر مؤلفها على أنها أفكار ممكنة؛ وقد لا يعتنقها أو لا يؤمن بها مؤلفها ولا أي فرد آخر، لكنها قد تسهم على ضوء الممكن فيها في بناء المعرفة وتطويرها[3]، كتلك الأفكار التي أسهمت في صناعة الذات في شخصيّة "منى" في "خارج الجسد " و"السوبر–أفكارويّة" في شخصيّة "أميرة" في" *إنها لندن يا عزيزي*"، وكذلك فيما قالته حنان الشيخ أيضا في حوار مع مجلة "الآداب": "أشعر أنني أتغير دون أن أعرف كيف، وأعتقد أن روايتي الأخيرة *النرجس المراوغ*" (وتقصد رواية –*إنها لندن يا عزيزي*–) سيصعب التصديق أنني أنا من كتبها، لندن هي ما أوحى إلي بأسلوب الرواية ومضمونها"[4]. لذا يمكن القول أنّ علم الأفكار الممكنة (السوبر حداثة) تقدم للذات خيارات قد تبدو صادمة إلى حد ما، لكنها في الوقت نفسه تعيد ترميم الحقيقة المشوّهة وتفضح الانسان المزيّف وتكشف ممرات متعددّة يمكن من خلالها بلوغ الحقيقة.

---

(1) حنان الشيخ، إنها لندن يا عزيزي، ص 330.

(2) رأى جان بوديار " أنّ الحداثة واقع تتميّز فيه كل المجالات دولة عصريّة ،موسيقى ورسم وعادات وأفكار عصريّة على هيئة مقالة عامّة وضرورة ثقافيّة " نقلا عن يوسف سلامة "ما الحداثة " الآداب ،العدد ، 12/11 تشرين الثاني /كانون الأول 1998 ،عن مقالة جان بوديار الحداثة" مقالة في Encyclopediauniver ترجمة : محمد سبيلا ،مجلة قضايا وشهادات ،شتاء 1991 ،دمشق ص386 .

(3) انظر: حسن عجمي، السوبر حداثة "علم الأفكار الممكنة"، بيسان للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، كانون الثاني 2005 م، ص 13.

(4) حنان الشيخ، الجنس والترجمة واللغة، حوار مع روائيين لبنانيين أجرى الحوار: يسري الأمير، الآداب، العدد 8/7 تموز (يوليو) آب (أغسطس) 2000 م.

"لا أجمل أن تلتقي ضدك فذلك وحده يجعلك تكتشف نفسك".

أحلام مستغانمي– ذاكرة الجسد

في رواية سحر خليفة[1] *الميراث* (1997م) تظهر أزمة الهويّة في صراع "زينة" الغير قادرة على الاستمرار بذاكرة منشطرة، نصفها عربي والنصف الآخر أمريكي، وبالطبع فإن أي تحيز هو اختيار لهوية بعينها، فهي– وأقصد زينة– مولودة لأب عربي من قرية فلسطينية/"وادي الريحان" وأم أمريكية. تعاين الكاتبة في شخصيتها "زينة" صورة مركزية للمسيطر ترجع أصولها لفانتازمات كولونياليّة تتضمنها عبارة "أيها الآخر كن شبيهاً بي"[2].

تتأرجح "زينة " المولودة لأب عربي فلسطيني وأم أمريكيّة بين ثقافتين مختلفتين، الأولى ثقافة عربية تتصدر بنودها المحافظة على الشرف، والسمعة الحسنة، ومخافة الله واليوم الآخر– على حد تعبير والدها–، أما الثقافة الأخرى، فتمثلها "ديبورا" الجدة الأمريكية التي تولت رعاية "زينة" إثر هروبها خوفاً من سطوة والدها بعد حملها من علاقة عابرة مع رجل في مجتمع "الآخر" دون زواج، غضب والدها وهدّدها بالقتل، لكنّه لم يستطع تنفيذ تهديداته، نظراً لأنها كانت تحت حماية جدتها الأمريكية التي هددّته بدورها بقوّة السلاح. مما اضطره الأمر إلى الرضوخ والاستسلام للواقع (واقع الآخر)، وترك كل شيء والعودة لبلاده مجدّدا (وادي الريحان– نابلس).

[1] سحر خليفة، روائية فلسطينية، تحمل دكتوراه في الرواية الحديثة من الولايات المتحدة الأمريكية ومؤلفاتها: لم نعد جواري لكم، الصبار، عباد الشمس، مذكرات امرأة غير واقعية، باب الساحة، الميراث، ترجمت روايتها إلى لغات عديدة.

[2] نقلا عن الطاهر لبيب، صورة الآخر، ص 632.

عاشت "زينة" في "أمريكا" مأساة الهوية، وفي النهاية قررّت اقتفاء أثر والدها، فلحقت به إلى "وادي الريحان"، تقول: "كان اسمي بالأصل زينب حمدان، ثم مع الوقت أصبح زينة، كان الوالد محمد حمدان ثم مع الوقت أصبح بلا محمد أو حمدان، أصل الوالد وادي الريحان وأنا ولدت في بـــروكلين، فزينة إذن بين البينين واللغتين والمفعولين، مفعول بروكلين والضفة، مفعول الجدة والوالد ثم بلا فاعل أو مفعول"(1).

تفصح تحولات الاسم (زينب- زينة) واختزال اسم والدها والمفارقـــة بـــين المكـــانين "وادي الريحان" و"بروكلين"، فضلا عن اللغتين [...] الخ عن مغالطات والتباس يكشفان أزمتها الهوويّة، فهي ليست عربيّة ولا أمريكيّة، ويكشفان أيضا عن تماهي "زينة "مع قضيتها، قضيّة والدها، قضيّة شـــعب اغتصبت أرضه، فـــ"زينة" مغتصبة، والأرض كذلك. زينة تحمل اسمين والأرض كذلك تحمل اسمين (فلسطين-إسرائيل)، زينة تخرق البند المقدّس "الشرف" ويحول بين والدها وبين الثـــأر لشـــرفه جـــدّة أمريكيّة. وهذا استدعاء لما يجري على أرض الواقع بوصف "إسرائيل" البنت المدلّلة لأمريكـــا. ومـــع ذلك يبدو أنّ صانع هذه الأزمة ظروف والدها الاستثنائية، وبالأحرى التاريخيّة التي ابتدأت بـــالهجرة القسريّة عن بلاده، وانتهت بولادة زينة من أم أمريكية.

وعلى الرغم من محاولات الجدة الأمريكية "ديبورا" جعل زينة أمريكية الثقافة علـــى طريقـــة الطرف الأقوى: "أيها الآخر كن شبيها بي"، إلا أنها/"زينة" ظلت خارج تلك الثقافة وفي داخلها في آن، وحين كانت تسمع جدتها تردد قبل النوم "يا إلهي العظيم، ماذا حل بأمريكا والأمريكان، ماذا حل بنـــا نحن؟" وتقصد بحديثها هي وزينـــة فتـــرد زينـــة علـــى طريقـــة الطـــرف الأضـــعف، المونولـــوج

---

(1) سحر خليفة، الميراث، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997، ص 1.

(Monologue) [1] قائلة: "وكانت نحن تؤلمني، فما معنى"نحن"؟ ومن نحن؟ نحن الأمريكان أنا لست أمريكية، من أنت إذن؟؟ سألتني يوماً حين كررت ذلك القول، لم أقل عربية لأنني لست كذلك، من أنا إذن بالرغم من جنسية أمي، شهادة ميلادي، شهادة مدرستي، كتبي، لهجتي ملابسي وكل حياتي، لست أمريكية حقاً وفي الأعماق لست أمريكية حقاً"[2].

تحسم "زينة" وضعها ذلك، وتقرر النزول للبلاد –على حد تعبيرها–، ومغادرة أمريكا، والعودة إلى وطن الهوية حيث والدها والأهل والحلم، ولكن يتأكد لها زيف أحلامها وأوهامها أيضا وتتفاقم أزمتها فلا تزداد هويّتها إلا التباسا، إذ لا تعثر إلا على فراغ ومأساة وضياع؛ لا وطن ولا هويّة، تقول: "جئت إلى الضفة بحثاً عنه بحثاً عنهم، بحثاً عن وجهي في الغربة، حتى أعرف ما يكون"[3].

وفي إطار البحث عن الهوية أيضا تبدو علاقة "مُدى"- ***شجرة الحب غابة الأحزان***- بالطبيب الإنجليزي "فيشر" متضمنة إلى جانب الحب شعوراً واضحاً بالفوقية، فالطبيب الإنجليزي لا يفصل بين إنجليزيته المتعجرفة وإعجابه بأنوثة "مُدى" وجمالها، وبالألق في عينيها وضحكتها ورنة صوتها، وشعرها الكستنائي الذي يخلو من تصفيف أو أصباغ، وسلامة وجهها من مساحيق النساء، وبمعنى آخر أنها امرأة الطبيعة والبراءة الأولى، تقول "مُدى": "لو لم تكن بشرتي بيضاء، أيكون لك أن تهبط من أبراجك الإنجليزية وتحبني"[4].

---

[1] Monologue: لعب المونولوج دورا في الخطاب الروائي النسوي، إذ من الملاحظ أنّ المرأة المستلبة كانت تقول في سرّها كل ما لا تستطيع قوله جهرًا. انظر رواية "كم بدت السماء قريبة"، بتول الخضيري ص183 - ص184 ، انظر أيضا "رواية "خارج الجسد"، عفاف بطاينة ص17 ، وانظر أيضا رواية "الميراث" لسحر خليفة ص 28.

[2] سحر خليفة، الميراث، ص 28.

[3] المصدر نفسه، ص 11.

[4] أسيمة درويش، شجرة الحب، ص 218.

ولعلّ إنجليزيّة "فيشر" وعربيّة "مُدى" فضلا عن إحساسها بتميّزه للّون الأبيض، كلها مجتمعة تؤكد التفوق الأوروبي إزاء دونية الشرق، ولكن الأكثر حضوراً في النص أن علاقتهما بُنيت في إطار من يمتلك المعرفة في أرفع مستوياتها، مع آخر لا يمتلك، أو يمتلك معرفة مشروطة بهيمنة الطرف الأقوى، إذ إنّ "فيشر" طبيب له شهرته الواسعة، يقصدونه من بلدان شتى نظراً لتفوقه في مهنته، فضلا عن أنه طبيب العائلة الخليجية: "عبد الله" ووالدته وابنه "جاد " وأخيراً زوجته "مُدى". وحين التقى "فيشر" "مُدى" في عيادته لأول مرة في لندن صرخ في أعماقه "تلك هي مريضتي"[1]، كون المرض القابع في لا وعيه قبل معاينة المريضة هو سمة الضعف لا الجسدي فحسب وإنما الحضاري أيضاً، "وإذا صحّ أن وصف الأشياء ينم عن الزاوية التي اختار الإنسان أن ينظر منها ،[...] فإنه لا يصوّرها كما تتراءى له فعلا وإنما كما يريد أن يراها"[2]، فليس صعبا أن ندرك ردّة فعل الطبيب " فيشر" وطريقة تفكيره الجوانيّة بوضع الأحكام المسبقة الجاهزة قبل الكشف سريريا على زائرته في العيادة.

لقد كشف فيشر في مريضته "مُدى" بعدين رئيسين هما تشخيصات المرض من وجهة نظره:

البعد الأول: أنها شخصية متميزة بقدراتها البكر وطاقاتها الفريدة.

البعد الثاني: أنها ضحية المركزية اللوغو-قضيبية (انظر: الآخر الغيري)، ولهذا وجدت "مُدى" في ديمقراطية الحوار(Dialogue) بأشكاله المختلفة مسوغاً لكشف ما ينقصها في علاقتها بـ"عبد الله"، وفي بيئتها الأولى منذ أن كانت طفلة في دمّر، مروراً بعلاقتها الزوجية وصولا لمجتمعها الذي يفرض على المرأة قيوداً صارمة ويمارس في حقها شتى صنوف القمع.

ولعل حادثة القمع التي تعرضت لها "مُدى" كانت إلى حد ما قاسية، حادثة كان لها أثر عميق في إعادة النظر في وضعيتها كامرأة مستلبة. كان خروجها ضرورة ملّحة، طفلٌ مريض يحتاج لدواء؛

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب وغابة الأحزان، ص 79.

[2] جورج طرابيشي، الأدب الداخل، ص 40.

وزوجٌ غائب عن منزله بسبب انشغاله في العمل، امرأة وجدت نفسها أمام مسؤولية تتطلّب منها التدّخل السريع؛ ناهيك عن عاطفة الأمومة إزاء ابن وحيد يحتاج لرعاية خاصة، ضربت "مُدى" بعرض الحائط قيود المجتمع القمعيّة والغبيّة في آن واحد، تلك القيود والعادات التي لا تأبه بظروف استثنائية لامرأة محاصرة عليها إحضار الدواء لابنها؛ خرجت "مُدى" من بيتها؛ مدفوعة بإحساس الواجب المقدّس، لقد وهبت الحياة لابنها "جاد" حين أنجبته؛ فهل تتخاذل هذه اللحظة عن الدفاع عن حقه في الوجود؟!

خرجت تخفي نفسها تحت العباءة من هامة الرأس حتى أسفل القدمين مثل هرم أسود حسب قولها، لكنها على الرغم من ذلك تعرّضت لمهاجمة رجل ملتحٍ لم تكن لديه أية صفة رسمية على حد تعبيرها، كان يصرخ في الصيدلّية وهو يقول "أخرجوا هذه الفاجرة من هنا، لعنة الله على الرجال الذين ربوها في بيوتهم، أخرجوها ولتكن جهنم مأواها"[1]. ولعلّ هذه الحادثة التي اضطرتها للخروج بمفردها من غير رجل، التحدّي لقانون المجتمع/القبيلة جعلت "مُدى" تعيد النظر في وضعية المرأة الدونية في البيت والمجتمع، و"مُدى" لا تتحمل ضراوة المجتمع وشراسته التي لا مسوّغ لها فقط، وإنما تحسب حساب زوجها الذي لا يمكنها اكتناه ردة فعله تجاه ما حدث. وهنا يتأكد غياب الحوار بين الزوج وزوجته والدور المزدوج الدي يتناوب عليه كلّ من الزوج والمجتمع على حد سواء.

الموقف نفسه الذي تعرّضت له "مُدى" واجهته أيضا "سهى" في- ***مسك الغزال***-، اللبنانيّة، المدفوعة إلى مدينة النفط تحت ضغط الحرب، تقف على هامشها عاجزة، فحين أرادت أن تمارس أبسط حقوقها وخرجت لتشتري قماشا محليا مطرّزا، جوبهت بالقمع والإدانة، حاول الولد المعاون في أحد متاجر المدينة الصحراويّة أن يموّه أمام العجوز البائع ويحتال عليه بأنها أمريكية؛ لكنه أمسك بالعصا "رمز السلطة الذكوريّة"، واعترض طريقها مخاطبا "تمر" المرأة الخليجيّة: "قولي لها تتستر ما

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص 111.

في سفور عندنا"[1]. أحست "سهى" في تلك اللحظة أنّ "تمر" التي خرجت برفقتها تشبه بقيّة النساء المتلفعات بالأسود، وهذا تأكيد على وعي المرأة باستلابها، تقول: "شعرت تلك اللحظة بأنني محاصرة من جميع الجهات، شعرت بالغضب يفور، مبتدئا بالقلب، مسرعا حتى الرأس، ولما واجهت الرجل الذي وقف يسد بعصاه طريقي، وما استطعت ردّها عني ولا زحزحت نفسي شعرة عنها، عرفت أنني لا أملك نفسي وأني أسيرة هذه العصا[...] إلا أني شعرت بنفسي وحيدة، وبدت لي "تمر" كالنساء الأخريات الملتفات بالأسود"[2].

إنّ الحظر المفروض على خروج المرأة (سافرة/محجّبة) ووضعهما في كفة ميزان واحدة لا يدخل في سياق التحريم شرعا فقط، وإنما هو جزء من عادات المجتمع وتقاليده التي يحظر بموجبهما خروج المرأة لأي سبب كان، فـ "مُدى" كانت ترتدي الزي الشرعي الكامل، أما "سهى" فكانت ترتدي الجينز، ومع ذلك واجهتا القمع نفسه والإهانة نفسها، وعوملتا معاملة عدوانيّة ولا إنسانية، وهذا يؤكد أن إقصاء المرأة عن الحياة العامة متعلق بعقليّة الرجل وبثقافته الذكوريّة، فالمرأة دونه مرتبة من الناحيتين العقليّة والجسديّة، وهي مصدر الفتنة؛ أي الفوضى الجنسيّة والاضطراب الجنسي، حسب تفسير قاسم أمين[3].

ولعل هذا يفسر الموقف العدائي الذي تعرّضت له "سهى" لأنها كاشفة الرأس، مرتدية الجينز؛ فالرجل يخشى على نفسه الفتنة والمعصية، أما الموقف الرافض لوجود "مُدى" فهو أشد عدائيّة لأنه يعّد حضور المرأة في مكان مخصّص للرجال -وهو ليس كذلك بالطبع- بمثابة تحرّش وإدانة، حتى أنّ وجودها في أماكن يمتلكها الرجال يشكّل عملا هجوميا، لأنّ فيه زعزعة للنظام الاجتماعي، وهو فوق

---

(1) حنان الشيخ، مسك الغزال، ص28.

(2) حنان الشيخ، مسك الغزال، ص 29

(3) انظر: فاطمة المرنيسي، ما وراء الحجاب، الجنس كهندسة اجتماعية، فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، ط 4، 2005، ص 160.

ذلك يؤدي إلى فقدان الرجل لكل شيء: لراحته ولأمانه وطاعته لله ومكانته الاجتماعيّة، ويزداد الأمــر خطورة إذا كانت المرأة سافرة[1].

الحجاب (رمز الجنس/النوع) هو المشكلة، أن تغطي المرأة رأسها أو تخرج كاشــفة الــرأس، يهندس اجتماعيا قابلية وجودها في المجتمع، فـ"مُدى" التي ترتدي الحجاب مثل هرم أسود تمشي فــي شوارع لندن بدونه، وهي تشعر بالاشمئزاز من ازدواجيّة كهذه وترى أنّ "عبد الله" مسؤول إلى حد ما عن صنعها، لكنّ مسألة الحجاب هذه لم تشكّل عائقا في علاقتها مع "الآخر"، أو لم تكن لمسألة كهــذه وجود أصلا، لأنّ "فيشر" يفصل بين وجودها كامرأة (كيان جنسي) ووجودها ككيان إنساني له جســد وعقل. في حين أن الرجل الذي هاجمها لم ينظر لوجودها إلا من منظور عدائي جنسي بوصفها قنبلة جنسيّة ومصدر تهديد.

لقد ربطت فاطمة المرنيسي بين مسألة الإغراء الأنثوي ولوحة إيروتيكيّة للرسام الفرنسي جان أوغست دومينيك إنغر[2] باسم "المحظيّة والعبد" (1824 م)، صوّر فيها العــري الأنثــوي وصــورة الخصي على أنه كائن شرقي أصيل بحسب المخيال الغربي، مع العلم أنّ فكرة الإخصاء فكرة مسيحيّة عند بعض الفرق كان يُقصد منها العفّة الزائدة للفوز بملكوت السماوات، وفي لوحة إنغر مثّل الخصي الرجل الأوروبي ولكنه لا ينظر إلى المرأة المضطجعة، وهي عارية لا ترتدي سوى غلالة شفّافة، كما لو أنه يحاول عدم الاستسلام للإغواء. ورأت المرنيسي أنّ جوهر الفرديّة يكمن في هذه اللوحة، التــي تصوّر انضباطيّة النفس عند الرجل الغربي الذي فرض على نفسه رقابة ذاتيّة جنسيّة ليصــبح فــردا مسؤولا[3]. وبغض النظر عن مدى الاتفاق حول تسميّة الآخر بــ"الخصي"، وهو أقرب لرفض هــذه

---

[1] فاطمة المرنيسي، ما وراء الحجاب، الجنس كهندسة اجتماعيّةص160

[2] إنغر Ingres (1780–1867): رسام فرنسي جدّد الكلاسيكيّة وحارب الرومانطقيّة مع أنه تأثر بها. من لوحاته: "اللاوداليسك" و"الحمام التركي"، انظر: المنجد في الأعلام، دار المشرق، بيروت، ط 13، 1984 م، ص 81.

[3] فاطمة المرنيسي، هل أنتم محصّنون ضد الحريم، ترجمة نهلة بيضون، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2004، ص 153.

التسمية، إلا أننا نجد أنّ "مُدى" وغيرها لم يشعرن بالإحساس المهدّد لوجودهنّ الجنسي في علاقاتهنّ مع "الآخر".

أما "مُدى" فموقفها إزاء سلوك الرجل القمعي لها لا يحتمل الرد والإجابة ولا الدفاع عن نفسها أيضا، أو شرح الظروف التي اضطرتها للخروج دون زوجها، تقول "مُدى": "ليس بيننا منطق مشترك، ليس بيننا ميزان نحتكم إليه، ميزان بكفة واحدة، هو يعرف جيداً ليست المشكلة بالحجاب ولا شراء الدواء، وجودي هو المشكلة، حقي في الحركة هو المشكلة وبالتأكيد حقي في الرد بل حقي في الصوت ذاته [...] هو المشكلة [...] وأنا في الطريق قلت لنفسي: سيفقد عبد الله صوابه مما حدث سيثور ويتصرف، لن يقبل بذلك مهما بلغت ألفته للأوضاع"[1].

على هذا النحو تبدو أزمة العلاقة بين المرأة ومجتمعها من جهة، وبين المرأة والزوج الذي تتداخل عقليته وتتشابك بمنظومة مجتمعه (**انظر جدول -2-**)، وهي تتمثل بما يُسمى بالهندسة الاجتماعيّة في بلادنا العربيّة وذلك بتقسيم المكان الاجتماعي إلى مكان منزلي ومكان عام وهذا بدوره تعبير عن علاقة سلطويّة وتراتبيّة[2]، وما يترتب عليها من غياب للحوار كأداة لمّد جسور التفاهم بينها وبين زوجها وبين المجتمع، فهي ترى أن الحوار ذكوري بحت، وأنه ميزان على حد قولها ولكنّه مبتور، ميزان بكفّة واحدة، علاقة مشوّهة تزيد من تعلّقها بـ"فيشر"خشبة الخلاص؛ فقد مثّل أفقا حواريا لم تجده في زوجها أو مجتمعها، وهما سبب صرختها ليس ضد المركزيّة اللوغو-قضيبيّة فحسب؛ وإنما ضد المركزيّة الفكريّة والاجتماعيّة والسياسيّة بمجملها. فحين تسلّمت "مُدى" ورقة طلاقها بالبريد المسجّل صرخت لاستخفاف زوجها بالمصير الذي يواجهها قائلة: "إنهم يمسكوننا حين يريدون

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص 112.

[2] انظر: فاطمة المرنيسي، ما وراء الحجاب، ترجمة فاطمة الزهراء أزوريل، ص 150.

ويسجنوننا حين يريدون ويطلّقوننا حين يريدون هكذا دون رادع، كم أخشى على بناتي المصير نفسه"[1]، موقف شبيه إلى حد ما بشجون "منى" في رواية "*خارج الجسد*" لدى مناجاتها لوالدها على طريقة المونولوج، ووالدها على فراش الموت، لم تكن كلماتها حسابا بقدر ما كانت عتابا لأب قاسي القلب تقول: "لماذا كان حضورك غيابا لحريتي؟ لماذا كانت أوامرك أقوى من إرادتي؟ لماذا بنيت جنّتك من سجني؟"[2].

في هذه النقطة (الطلاق) تتشكل أزمة "مُدى" الهوويّة/الانفصال؛ البحث عن الذات مجددًا، المواجهة مع الآخر، ولذلك حين عرض عليها "فيشر" الزواج رفضته قائلة: "الزواج افتعال غير ضروري لشخصين ناضجين مثلنا[3]. ولعل رفض "مُدى" الزواج من "فيشر" هو اكتشاف آخر لذاتها، فهي ترفض الزواج وتقبل بالتعايش، وتجد في النضوج شرطا لحريّة القرار والاختيار، حريّة الرفض والقبول، إنه شرط الإرادة الواعية؛ أريد أو لا أريد، أكون أو لا أكون. رفض الزواج ينسحب من جانب آخر على معايير "الجنوسة الغيرية" أو المسؤوليّة الأخلاقيّة في وجه الآخريّة على نحو يؤكد أنّ الثنائي (الرجل والمرأة) "هما الأداة الجماعيّة الوحيدة التي تمكّن الأفراد من صنع الانتقال من الطبيعة إلى الثقافة بدون التضحية بطبيعتهم الجنسيّة"[4] وقد وضع "بول ريكور" تحديدات تبيّن إطار العلاقة بينهما في مقولة: "يبدأ الآخر حين يبرز الوعي باختلافي وينتهي عندما نعترف هو وأنا بكوننا نشكل ذواتا متغايرة"[4].

---

[1] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص 309.

[2] عفاف بطاينة، خارج الجسد، ص17

[3] أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص 32.

(4) مجموعة من الكاتبات ،ثنائيّة الكينونة ، مقدمة، ص38

[5] محمد نور أفاية، الغرب المتخيل، ص 51.

ولا تختلف بطلة رواية "بتول الخضيري"[1] في رواية "*كم بدت السماء قريبة*" (**1999 م**) عن سابقتها، فأزمتها هي أزمة "زينة" و"مُدى" مع اختلاف في التفاصيل، فهي مولودة من أب عراقي وأم بريطانيّة، تضطر والدتها العيش في "العراق" نظراً لظروف عمل زوجها في العطور والروائح والألوان، يتزامن وجودهم مع ظروف الحرب مع إيران وحصار العراق اقتصاديا إثر دخولها الكويت أي في مطلع التسعينيات.

ولعلّ أزمة البطلة انعكاس لأزمة والدتها البريطانيّة، فالأم لا تريد الاختلاط مع الناس في المجتمع العراقي البسيط، بل ظلّت تعيش في أبراجها العاجية وظروفها الاستثنائية، بريطانيّة شقراء الشعر، بيضاء البشرة، لها أنماطها المعيشيّة في المأكل والمشرب والذوق والحديث، لكنّ شخصيّة ابنتها لم تكن قطّ محايدة عن ظروف المعيشة والثقافة في بيئتها، فهي تخالط عالم "خدوجة" البسيط وتجاربها المجبولة بالفقر ورعونة الطفولة والفضول. تتمسّك الطفلة أمام ممانعة والدتها الشديدة بصحبة "خدوجة" والأطفال الآخرين؛ مدفوعة بفطرة التعرف على العوالم البكر؛ الطبيعة بنباتاتها المختلفة وأشجارها وقنواتها وعناكبها وأناسها البسطاء وحكاياتهم وأغانيهم وتعاويذهم وخرافاتهم.

في أجواء تماثل الطفولة في براءتها الأولى يبدأ انحياز الطفلة/البطلة إلى أهلها ولونها [...] إلى البني لون الأرض والأشياء والبيوت التي تعلوها ألواح صدئة، لـ"خدوجه"و"حسون" الملعون والفقر والمراجيح المعلّقة في الهواء بين الأشجار والتي بدت السماء من عليها قريبة، والبني هو لون التراب والماء وشجر النخيل وهو فوق كل هذا لون أبيها الذي يقف في مواجهة لون أمها البريطانية

---

[1] بتول الخضيري، مولودة في بغداد عام 1965م، وفيها تلقت دراستها الثانوية والجامعية، بداياتها الإبداعية كانت على صفحات جريدة الرأي الأردنية عام 1987م، وتعد روايتها "كم بدت السماء قريبة" عام 1999م أول عمل إبداعي مكتمل، ولها رواية "غايب" الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام 2004م.

وعشيقها "ديفيد". تقف البساطة في مواجهة العجرفة الانجليزيّة وإصرار الأم على اتباع الإتيكيت الإنجليزي.

انقسمت الذات في الطفلة/البطلة بين عالمين، عالم الأم البريطانية التي تصرّ على تعليم ابنتها البيانو ورقص الباليه وتمنعها بشدة من الاختلاط بأبناء الفقراء القذرين، وعالم الأب الذي يحرص كثيراً على ألاّ تخالط لغتها العربية ولهجتها العراقية أي لكنة أجنبية، يقول: "يا مدام دعيها تختلط بعادات الريف [...] دعيها تتعلق بالأرض والبشر والحيوان كما تربينا نحن"[1]. أما نتيجة المعركة فتحسمها البطلة: "أن أذهب إلى المدرسة كما تريد أمي وأن أواصل ترددي على المزرعة كما يريد أبي فكان أن أدى خلافكما إلى اختلاطي بالعالمين ما عدا البيت الذي كان بحد ذاته عالمين"[2].

ولعل الكاتبة صنعت نقلة فيما يختص بالصراع الحضاري/ شرق-غرب، وذلك بأن جعلت بذرة الصراع الهووي تتشكل وتنمو وتكبر فوق أرض عربية/"بغداد"، مما يعني أن انقسام الذات العربية على نفسها وأزمتها في صراعها الهووي لا يقتصر على متغيرية المكان؛ وإنما هو أزمتنا (نحن) الحضارية، القابعة بيننا في نفوسنا وثقافتنا حتى وإن استمدت أبعادها من علائق كولونيالية، فالخلاف بين الأب العراقي والأم البريطانية فوق أرض عربيّة، لكنه ومع ذلك ظلّ يشكل صراع الهويّة وأزمتها بالنسبة لابنتهما.

خلاصة القول إن أزمة الهويّة ناجمة عن إشكاليات الاختلاف الثقافيّة والحضاريّة المتعددة؛ منها اختلاف جنسيّة كلّ من الأب والأم كما في رواية ***الميراث*** لـ "سحر خليفة" وما تتضمنه من تماهي مع الصراع الإسرائيلي- الفلسطيني، وكذلك في ***كم بدت السماء قريبة*** لـ "بتول الخضيري"

---

(1) بتول الخضيري، كم بدت قريبة، ص 13.

(2) المصدر نفسه ص13

وارتباطاتها بالماضي الكولونيالي الإنجليزي في العراق، وعلى الأغلب فإن الغلبة للطرف الأقوى حضاريا واقتصاديا وعسكريا، لأنه يحاول تكريس كل ما في ثقافته على حساب نفي الغير (الآخر) بوصفه الطرف الأضعف. وقد تنشأ أزمة الهويّة جرّاء ظروف اجتماعيّة محضة كما في رواية "***شجرة الحب غابة الأحزان***" لـ "أسيمة درويش"، مع العلم بأنّ الآخر لابدّ من أن يكون طرفا فيها، بل هو بالأحرى صانع هذه الأزمة نظرا لاختلافه: ديمقراطيته وديكتاتوريته، إغرائه وتهديده، ايجابيته وسلبيته، فـ "الآخر" لم يكن واحدا على الاطلاق بل كان متعددا ومتناقضا وفي هذا الجانب تكمن خطورته وتهديده.

"ليس هناك أصدقاء حقيقيون بدون وجود أعداء حقيقيين"

عن رواية مايكل ديبدن "اللاغون الميت"

3:2:1 الهويّة الثقافيّة

- العقل المأزوم

تُثار مسألة "الهويّة الثقافيّة" اليوم أكثر من أي وقت مضى في إشكاليّة يجري عرضها عمدا في نطاق التوتر بين "الحداثة" و"التراث" وهو شكل عام لتعارض الغرب والشرق؛ فالهويّة الثقافيّة " تتحدد مؤقتا بأنها ما تضعه صدمة الحداثة على المحك"[(1)]. وترتبط الهويّة الثقافيّة وفق هذا التصور بما يسمى بـ"الاستعداد الانفتاحي" المميّز للثقافة الغربيّة، بل هو مشروعها حديثا في إطار ما أسماه هنتنغون "التحديث" (Modernization) الذي تكون نتيجته لا حضارة عامة بأي ذي مضمون، ولا يكون نتيجته غربنة المجتمعات غير الغربيّة (Westernization)"[(2)]. إنه التحدي ذاته الذي اقترحه "جاك برك" على الإسلام أيضا: "فالمطلوب من الإسلام أن يصالح في ذاته، مع تخطيه لنفسه، الحداثة والأصالة، الغرب والشرق"[(3)]، وهذا يعني أن أزمة الذات مع الآخر مستمّرة وأنّ الآخر يشكّل مصدر تهديد لها، ومن هنا فقد أصبحت الذات مهددّة مرتين: من ناحية المحافظة على أصالتها (الجمود)، أو قابليّة الاستمرار والتغير لأنّ جمودها يعني التخلف عن الآخر وربما الموت.

---

(1) تييري هنتش، الشرق المتخيل، ترجمة غازي برو، خليل أحمد خليل، المشروع القومي للترجمة، إشراف جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة ودار الفارابي، ط 1، 2005، ع،766 ،ص 417.

(2) صموئيل هنتنغتون، صدام الحضارات، ص 71.

(3)تييري هنتش، الشرق المتخيل،ص481

إنّ الأخرنة (التأخرن)[1] (Othering) والنزعة الاستعمارية غالباً ما تتلازمان، مع اختلاف في كيفيّة ممارسة القوّة؛ إذ لم تعد قوة من أعلى أو من فوق (كولونياليّة)؛ إنما هي كولونياليّة جديدة ممثلة في الهويّة الثقافيّة الحضاريّة التي هي في أوسع معانيها الهويّة الحضاريّة، تلك التي تشكل نماذج التماسك، والتفكك، والصراع في عالم ما بعد الحرب الباردة"[2].

على هذا النحو تفترض الهوية الثقافية عنصر القوة، بغض النظر عن مرجعيات هذه القوة كولونيالية أم مؤسساتية حداثية، وقد توصل لارين (Jorge Larrain) إلى تحديد طريقتين لتصور الهوية الثقافية[3]، وبالنظر في مضمونيهما نجد أن "الذات" ستكون كما يقال بين المطرقة والسندان، فالهوية الثقافية إما ماهويّة ضيقة كما في رواية هنريت عبودي ***الظهر العاري*** مثلا، أو تاريخية مفتوحة يعاد تصنيفها أو تشكيلها في داخل الممارسات والعلاقات والرموز الموجودة والأفكار كما تجسدت في تحولات شخصية "لميس" في رواية حنان الشيخ ***إنها لندن يا عزيزي***".

إذ تعاني "لميس" -امرأة عراقية- من ماض مضطهد في "نجف العراق" أدى إلى هروب والدها مع عائلته إلى لبنان خوفاً من اضطهاد صدام حسين، يُزوجها والدها تحت وطأة الظروف الاقتصادية القاسية التي تمر بها العائلة من ثري عراقي يقيم في "لندن"، ويشجعها بعد طلاقها على الزواج من رجل إنجليزي يدعى "نيقولاس"، ومن هذه النقطة تبدأ رحلة البحث عن الذات، إذ تحاول لميس طرق

---

(1) الأخرنة/التأخرن: هي جعل الشخص أو الجماعة البشرية آخر، أو صيرورة الشخص أو الجماعة آخر أي مختلفا، متمايزا...الخ.

انظر: إرفن جميل شك، الاستشراق جنسيا، ترجمة عدنان حسن، ص 17.

(2) صموئيل هنتنغتون، صدام الحضارات، ص 71.

(3) الهوية الثقافية: توصل لارين إلى تحديد طريقتين لتصور الهوية الثقافية وعدهما خيارين مطروحين أمام العالم الثالث والأول :اعتبار الهوية الثقافية كخصوصية ماهوية ضيقة وما يترتب على هذا الخيار من شعور بالاغتراب أمام النخب الثقافية التي ترغب بالالتحاق بالعقول المستنيرة، بالإضافة إلى خلخلة التاريخ وجعله صورة هزلية لما يجب أن يكون عليه، الثاني: إدراك الهوية كهوية تاريخية مفتوحة بوصفها شيئا ما إنتاجه مستمر. انظر: جورج لارين، الإيديولوجيا والهوية الثقافية، ترجمة فريال حسن خليفة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 1، 2002، ص 27.

أبراج العجرفة الإنجليزيّة بإجادة اللغة الإنجليزية أولاً، والعيش مع "نيقولاس" والتعرف إلى أصدقائه، ثم الإلمام بالإتيكيت الإنجليزي، إلا أنها وعلى الرغم من ذلك ظلت تشعر بأنها داخل ذلك المجتمع وخارجه في آن، لا سيما أن "نيقولاس" هجرها دون أن يتلفظ حتى بكلمة اعتذار أو وداع.

تلخصت أزمة "لميس" في صعوبة الاندماج في المجتمع الإنجليزي، كونها عربيّة في مجتمع إنجليزي، إذ شكلت لغتها الأم وملامحها العربيّة عائقاً أمام محاولاتها للاندماج والزواج من "نيقولاس"، وقد حاولت إتقان الإنجليزية ومعرفة تفاصيلها ودقائقها بهدف تحقيق مبتغاها على نحو أفضل وأسرع، إلا أنّ شعورا بالتهميش ظلّ يراودها، وفي المسألة تلميح إلى تعوُّد أعضاء النطق عند المرء أيا كان عرقه على نطق لغة معينة (لغة الأم)، بحيث يصبح اللحن في نطق لغة الآخر شاهداً على الاختلاف، وهذا بحد ذاته حال دون تقبّلها كإنجليزية في المجتمع الإنجليزي؛ المجتمع_الحديدي، وقد فسّر "هايدغر" ذلك وأوضح صلة الفرد بلغته الأم في مقولته: "اللغة هي مسكن الكائن"(١) الذي لا يمكنه إلا أن يرتديه في علاقة تبادليّة بينهما وأقصد اللغة ومتحدثها الأصل، مما يؤكد أن "لميس" كانت مكشوفة أمام نفسها أولاً، وأمام مجتمع "الآخر" ثانيا.

تحاول "لميس" دراسة الإنجليزية لتجاوز اختلافها بمعاونة مدرسة إنجليزية الأصل، ويبذل "نيقولاس" جهوده في صناعة التكيف بينها وبين مجتمعه، فيدعو أصدقاءه لشقته، لعله يرفع الحواجز الإنجليزية التي تواجه "لميس"، وتسانده في انجاح مهمته تلك مهنتة الأنثربولوجية في "سوذوبيز" للآثار واهتمامه بجمع الخناجر الإسلامية ما بين "عُمان" و"لندن"، فضلا عن إتقانه اللغة العربية كما المستشرقين، ولا شك أن لهذه الأمور مجتمعة تلميحا صريحا لماضي الإنجليز الكولونيالي في العراق.

تفصح "لميس" عن خططها بشأن الاستمرار في مجتمع الآخر الذي يفترض فرصا غير مسبوقة لاكتشاف الذات وتشكيل هويّة جديدة : "هذا البلد سيصبح بلدي لم أعد أعيش فيه حياة مؤقتة، أولاً:

---

(١) محمد نور الدين أفاية، الغرب المتخيل، ص 11.

أتيت إلى لندن لتوي، أسكن في فندق. ثانياً: البحث عن شقة للإيجار تشطب البحث عن شقة وتكتب". ثانيا: إتقان اللغة الإنجليزية. ثالثا: البحث عن عمل[...] رابعا: التعرف على أصدقاء إنجليز. خامسا: علي مغادرة هذه الشقة ما أن تسمح لي الظروف. سادسا: علي التوقف عن الطعام العربي[...] سابعا: إزالة الكحل العربي عن العين[1].

وحتى يحدث الاندماج على نحو أسرع تنصحها المدرّسة بضرورة تلقي ثقافة الآخر المؤسساتية (تلفزيون، مسرح، دور سينما...)، وتنصحها أيضاً بضرورة تمثل أنماط الإنجليز المعيشية وثقافتهم الشعبيّة بما فيها المأكولات، والمؤسسات المختلفة والأصدقاء، لكونها أنجع الوسائل في تلقي اللغة وثقافة الآخر وصياغة الذات على نحو جديد، تقول المدرّسة: "افتحي التلفزيون اذهبي إلى المسرح والسينما كل ليلة إذا استطعت، تحدثي مع أصدقائك الإنجليز. ابتعدي حتى بأفكارك عن ما هو عربي، امتنعي حتى عن المأكولات العربية لأن عقلك الباطني سينطق بها"[2].

لا شك أن في توصيات المدرّسة تأكيدا للغيرية، وأقصد غيرية المجتمع الإنجليزي تقاليده وثقافته وممارسته الهيمنة في مقابل قمع "الأنا-الآخر" في شخصية "لميس"، وإقصاء الذات/الهويّة/الثقافة وتهميشها لصالح ثقافة الآخر. ورغم المحاولات التي بذلها الطرفان (لميس/نيقولاس) لتجاوز الاختلافات إلا أنّ جهودهما مجتمعة قد ذهبت أدراج الرياح.

لاحظت "لميس" في حفلة التعارف التي أقامها "نيقولاس" المفارقة التي بلغت حد السخرية في طريقة احتواء المجتمع الإنجليزي لشقراء تدعى "أنيتا" دون تحفظات، أو حواجز، برغم أنها لا تجيد الإنجليزية أو أنها تتحدثها بطريقة تثير السخرية، لكنها- وهذا الأهم- أوروبية من "الدنمارك"، وهذا بحد ذاته كفيل باحتوائها، وعلى العكس كانت نظرتهم الفوقية تجاه "لميس"، فحين سألوها عن سبب

---

[1] حنان الشيخ، إنها لندن يا عزيزي، ص 31 .

[2] المصدر نفسه، ص 81 .

حضورها إلى "لندن"، وإن كانت هاربة من طغيان صدام حسين، نفت وقالت إنها جاءت لتتزوّج من ثري عراقي، حينها فقط لاحظت انطفاء الترقب والفضول في أعينهم وانصرافهم لأحاديث تخصّهم، فأحاديثها الشخصية ليست محط اهتمامهم كإنجليز ولا تصبّ في بؤرة اهتماماتهم الإمبرياليّة، أمّا وجودها فقد اختزل في إطار النظرة التي أنتجها المخيال الغربي بـ"أرابيا" ((ARABIA) هكذا خاطبتها "أنيتا": "أوه ...أنت من أرابيا. يصحّحها "نيقولاس" بضيق: من العراق. تقول لها لميس: أجل، أجل، من أرابيا. (محاولة ألا تعقّد الأمور)"[1].

وتصف "لميس" "أنيتا" على هذا النحو: " كانت تتحدث بلغة إنجليزية مهزوزة اللفظ ، تخطف الأحرف وتبدلها حرف الجيم وكأنها حرف الياء فتقول" Inyoy" بدل "Injoy" ومع ذلك رفعت الستار الذي بين الإنجليز والآخرين وأصبحت في صفهم، سارت الأحاديث أشواطاً رغم أن أحداً لم يسألها عن "الدانمارك"، فهمت وأفهمت وحاورت وتحاورت، طفا الحديث بينها وبينهم وغرق بكل تلقائية من غير تكلف "لأنها من الدانمارك" تفكر لميس لأنها أوروبية"[2].

إن الوعي الضدي بتحيّز الآخر لشبيهه الاوروبي (أنيتا) عمّق من إحساس "لميس" بالأزمة، وتأكد لها أنها ليست عربية وليست إنجليزية، وكذلك تأكد لها تبعيتها الخرقاء للآخر أيضا. يقول السارد العليم: " ما كان يهم لميس هو الشعوربالانتماء إلى انكلترا، وبعده سياسة من تنتخبه"[3]. و"لميس" ليست واحدة وإنما متعدد، فهي صورة "زينة" في رواية *الميراث*، فهي ليست عربية وليست أمريكية أيضاً،

---

[1] حنان الشيخ، إنها لندن يا عزيزي، ص 231.

[2] المصدر نفسه، ص 251.

(3) المصدر نفسه ص390

وهي كذلك بطلة "كم بدت السماء قريبة" التي لا تعرف حقيقة هويتها وتسمّيها بحالة من الارتباك، لكن على ما يبدو أنّ علاقتهما(لميس ونيقولاس) مشروطة بكيفيّة معينة تفرضها ثقافة الأقوى، وبمعنى آخر المركز والهامش، فـ" لميس" في حوْمها حول "نيقولاس" تماما كما الفراشة يجذبها الضوء، ولهذا حين أفلست في مسعاها كي تكون إنجليزيّة تعجّبت: "كيف صممت أن تكون إنجليزية وهي تفكر بمنطق عربي؟؟"[1].

وتزداد "الأزمة الهووية" حدّة ما بين ثقافتين ومكانين حين تفصح "لميس" عن حقيقة ليست شخصية بقدر ما هي ثقافيّة، فالآخر يعني جواز سفر أي جنسيّة لكنّ(جواز السفر) شكّل بالنسبة ل "لميس" ولصديقتها "أميرة" وهماً آخر والتباسا آخر ليس إلا. حتى أنّ احتياز جنسيّة الآخر مظهر من مظاهر التبعيّة الخرقاء أيضا تقول: "جواز سفرها الإنجليزي في حقيبة يدها ومع ذلك تصيح إنها بعيدة، هي على الهامش هنا، لا بد أن دلال وسميرة وبلقيس وفاطمة وزينب وسعاد ولميس أخرى رفيقات المدرسة اللواتي [...] يهززن الأشجار ويحفرن الرمل من أجل إطعام أولادهن، كان من الممكن أن تكون في مثل حالتهم يعتليها العرق وتبكي وهي تحاول بالقبلات أن تشفي أولادها المرضى"[2]. تتأكد تحولات الذات/الهويّة في شخصيّة "لميس" من خلال عمليتي الاستيعاب والإقصاء؛ فقد دأبت كي تكون إنجليزيّة من خلال إتقان لغة الآخر، والاندماج في مجتمعه، والتعرف على الأصدقاء، وتناول المأكولات الإنجليزيّة، واكتساب ثقافته الشعبيّة، وعاداته وتقاليده، وكذلك في محاولاتها المستمرة للتخلص من سيطرة حماتها التي أصبحت فيما بعد هوسا يطاردها في كل مكان. ولعل شخصيّة "لميس" شأنها شأن كل شخوص الرواية نموذج نسوي عربي مأزوم يبحث عن الخلاص عبر علاقته بـ "الآخر". ولعل الخطاب في الجدول اللاحق (رقم– 3) يبين محاولات "لميس" لتكون انجليزيّة.

---

[1] حنان الشيخ، إنها لندن يا عزيزي، ص 392.

[2] حنان الشيخ، إنها لندن يا عزيزي، ص 397.

الجدول الآتي يوضّح كيفيّة صياغة مكونات الذات الثقافية في شخصية "لميس" *إنها لندن يا عزيزي*".

استيعاب	تمثيلات نصيّة
1. إتقان اللغة الإنجليزيّة	"العربية هي لغتك وتعديل الطريقة التي سوف تتحدثين بها ستؤثر في شخصيتك"، ص 80.
2. البحث عن عمل وشقة في لندن للاستقرار	"لقد قررت أن أندمج في هذا المجتمع ... أحتاج إلى أن أعمل"، ص 81.
3. التعرف إلى أصدقاء إنجليز.	"تحدثي مع أصدقائك الإنجليز"، ص 81. "سيقدمها نيقولاس إلى أصدقائه الإنجليز ومعارفه"، ص 223.
4. الابتعاد عن أدوات التجميل العربية.	"تنهض تمسح الكحل عن عينيها مستعملة القطن والكريم"، ص 32.
5. الثقافة الشعبية/تلفزيون- دور سينما- مأكولات	" افتحي التلفزيون اذهبي إلى المسرح والسينما كل ليلة إذا استطعت تحدثي مع أصدقائك الإنجليز، ابتعدي حتى بأفكارك عن كل ما هو عربي، امتنعي حتى عن المأكولات العربية لأن عقلك الباطن سينطق بأسمائها"، ص 81.
6. قيم جمالية- جسدية أخرى	" إنها رائحة جديدة، رائحة إنجليزية، صدر من غير شعر"، ص 150. "ترى ما الذي تفعله الإنجليزيات ؟؟ إنه ليس عربيا حتى أخجل منه"، ص 154.
7. جنسية الآخر	"جواز سفرها الإنجليزي في حقيبة يدها ومعَ ذلك تصيح أنها بعيدة على الهامش هنا"، ص 396.

جدول رقم -3- دور ثقافة "الآخر" في صياغة الذات

أما في رواية عفاف بطاينة "*خارج الجسد*"، فنجد "منى" ؛ الفتاة التي تركت قريتها وتزوجت "سليمان" الزوج الثاني وسافرت معه إلى "اسكتلنده" إلى غير رجعة، ورمت خلف ظهرها سلسلة من القمع الأبوي والمجتمعي كما ترمي سلّة قاذورات في عرض البحر بلا مبالاة أو اهتمام- ولا مين شاف ولا مين دري-، ودون إحساس بأية عاطفة أو حنو علي الإطلاق، لذا فلا ينبغي فهم هويّتها باعتبارها تركيباً أو بناء منبثقاً من الماضي، فأكثر ما كانت تسعي إليه "منى" هو الانقطاع عن الماضي، وقسوته، ورجعيته، والتخلّص من آثره في حياتها وتفكيرها إلى غير رجعة، لا سيما أن القرية ووالدها "أبو منصور" وزوجها العنين "محروس" فضلا عن منظومة مجتمعية بأكملها لم تترك في نفسها أيّ أثر إيجابي يجعلها تعيد النظر فيه ولو قليلاً، وقد ازداد إصرارها شدة حين حضر عمها باحثاً عنها في "اسكتلنده"، وهو عازم على غسل عاره وقتلها (زينة/والدها)، لأنه علم أنها تقاسم "ستيوارت" (رجل غريب) شقتها دون أي رابط شرعي.

يمكن القول إن "منى" نموذج التحدي الكبير على صعيد الحياة العائليّة والزوجيّة والمجتمعيّة والثقافيّة والنفسيّة، لذا يمكن فهم هويتها الجديدة على أنها مشروع (هابرماسي)[1] يسمح بحسب نضوج الشخصية بعمليات الانتقاء والاختيار، التي تحققها كل تحولات الهوية الثقافية، التي تسمح بعمليتي

---

[1] يورغن هابرماس: فيلسوف وعالم اجتماع ألماني، ارتبط اسمه بمدرسة فرانكفورت للفكر الاجتماعي وبرغم تأثر هذه المدرسة بأفكار كارل ماركس إلا أنه دعت إلى مراجعة جذريّة للأفكار الماركسيّة وعملت على تحديثها لتكون أكثر انسجاما مع متطلبات القرن العشرين.

لمزيد من التفصيل انظر: أنتوني غندر ،علم الاجتماع ترجمة: فايز الصيّاغ؛

وانظر أيضا: جورج لارين، الإيدولوجيا والهوية الثقافيّة، ترجمة فريال حسن، ص 50.

يرى هابرماس "أن اعتبار الهوية كمشروع يسمح بعمليات الانتقاء والاختيار التي تحققها كل تحولات الهوية الثقافية"، "ويبدو ثمة وجه للتقارب بين هبرماس وسارتر في استخدامهما لمصطلح "مشروع"...به يعبر هبرماس عن تصوره للهوية الثقافية كمشروع وبه يشير سارتر لمعنى وجود الإنسان (فالإنسان عند سارتر هو مجموع ما لا يملك وما يمكن أن يملك، وما لا يملكه هو مجموع مشروعاته المستقبلية، وفكرة المشروع هي التي يمتنع معها تحول لأجل ذاته إلى موجود في ذاته.

انظر: جورج لارين، الإديولوجيا والهوية الثقافية، ترجمة: فريال حسن، ص 50.

الانتقاء والاختيار. ولعلّ مشروعها الخاص كان اللبنة الأولى في تكوين ذاتها اقتصاديا، وفيه تضافرت جهودها وجهود الآخر/ستيوارت ونجحت في المشروع الاقتصادي "الأغذية الشرق أوسطية". تلك كانت خطوتها الأولى نحو التحرّر من سلطة الزوج اقتصاديا، ثمّ تلاها خطوات التحدي الكبير التي جعلتها "سارا الكزاندر"؛ امرأة أخرى ووجه آخر وأنماط معيشيّة أخرى ... وغير ذلك.

وجدت "منى" أن تحقيق الذات جوهره الحرية، وتحطيم دوائر الانغلاق، أما أداته فهي "العقل التواصلي"[1] الذي يتجاوز الذات الضيقة ويتواصل مع الذوات الأخرى، ولتجاوز محنتها مع "سليمان" بوصفه صورة نمطية للرجل الشرقي، يلزمها "الفعل التواصلي"[2] الذي لا يتم إلا عبر التغيير المشروط بإرادة واعية وتخطيط واعٍ، فوضعت خطط ها فوق الورق لتصبح موضع التنفيذ، تقول "منى": "كل ما كنت أريده لخصته في كلمة واحدة، حرة، قالت نفسي – هكذا تفك القيود، وضعت الأرقام من واحد إلى خمسة فوق الورقة، كتبت إلى جانب الأول: معرفة والثاني: تنفيذ والثالث: نجاح، والرابع: استقلال، والخامس: حياة، نمت وأنا عازمة على الفعل"[3].

تظهر فاعلية "العقل التواصلي" في شخصية "منى" حين التجأت إلى مكتب نصح الموظفين في اسكتلنده، أرشدها بدوره للالتحاق بمركز التجارة المحلي الذي ينظم دورات تدريبية خاصة لأولئك الذين ينوون إنشاء مصلحة خاصة، وبالطبع تلتقي "منى" "ستيوارت" في إطار هذا الدور الحياتي، فيقدم

---

[1] العقل التواصلي: دعوة لتجاوز عقل متمركز على الذات ووظيفته التغلب على مفارقات وتسريبات نقد للعقل ذاتي المرجع وكذلك التخلص من إشكالية العقلاني ويركز "هابرماس" على الصفة الإجرائية الخالصة للعقل التواصلي المتخلصة من كل رهان ميتافيزيقي أو ديني، وينخرط ضمن سيرورة الحياة الاجتماعية من منطلق أن أفعال الفهم المتبادل بين الأفراد التواصليين تلعب دوراً هدفه تنسيق العمل.

[2] الفعل التواصلي: هو تحطيم دوائر الانغلاق سواء جاءت من العبارة أو رموزها الواقعية أو ممثليها المنفذين، فالفعل التواصلي وعي وإرادة لتحقيق بين "أنا" و"آخر" وفاعليّة موّجهة نحو التفاهم.

انظر: عمر عكوش، أقلمة المفاهيم، تحولات المفهوم في ارتحاله، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002 م، ص 105.

[3] عفاف بطاينة، خارج الجسد، ص ٢٧٤.

لها الدعم المادي والخبرة والمتابعة والتخطيط العلمي السليم، وهنا يظهر دور المؤسساتية التي تشكل نوعا من قوى الضبط والتنظيم، والمؤسساتيّة لن تنظم واقع "منى" الاجتماعي فحسب، وإنما ستحدّد لها هويتها وصيغة الذات وتصوراتها وتفاعلها مع المحيط، وصناعة ما أسماه فوكو بـ "الذات ثقافيّة"، فالمسؤولة الاجتماعيّة ساعدتها على اجتياز أزمتها الزوجيّة مع "سليمان" حتى مرحلة الطلاق، وأخرى اعتنت بحملها وأعطتها الإرشادات اللازمة حتى حان موعد الإنجاب،، ومؤسسات التجميل أخفت معالمها الأولى فصعب التعرف عليها حتى من أرب الناس إليها آنذاك (ستيوارت). أما علاقتها بـ"ستيوارت فهي تتويج لمشروعها بأكمله، فبالرغم من التحديات والتعقيدات استطاعت أن تحقق الاستقرار على الصعيدين الإنساني والحضاري تقول "منى" : "أحب المرأة التي صِرتُها، أحب اعتمادي على نفسي وخروجي إلى مدارات الحياة بعد أن كانت الحياة مجرد واجبات عليَّ أن أؤديها أو أوامر عليَّ أن أطيعها[...] أحب تحرر قدراتي وبناء كياني وشخصيتي ومستقبلي"[1].

"منى" إذن، نموذج هابرماسي "يوّجه إستراتيجيته ضد كل ما يمكن وضعه تحت عنوان العرف"[2]، فقد تشكل كيانها وشخصيتها عبر إيمانها بتحرر قدراتها، وخروجها عن كل ما يمتّ بصلة للعرف والدين أيضا، فقد كانت تتقاسم شقتها مع "ستيوارت" وهي ما تزال في عصمة رجل آخر/"سليمان"، وحين قررت العيش معه بادرت إلى ثنيه عن التفكير بتغيير دينه من المسيحيّة للإسلام تقول: "أسأل نفسي إن كنت أخطأت يوم رفضت دخول ستيوارت إلى الدين الإسلامي كي نتمكن من الزواج، كيف كان لي أن أقبل بتزوير لا هدف من ورائه إلا تحليل المحرّم"[3]. وعلى هذا النحو ترتبط كينونتها وإحساسها بوجودها؛ عبر ضرورة خلق امرأة أخرى في داخلها، امرأة نقيض لتلك التي كانت

---

[1] عفاف بطاينة، خارج الجسد، ص 282

[2] بول ريكور، الذات عينها كآخر، ترجمة وتعليق جورج زيناتي، إعداد: المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، 2005، ص 535.

[3] عفاف بطاينة، خارج الجسد، ص 426.

كانت تسكنها بسلبيتها، امرأة تجد كينونتها ووجودها في رفضها العبودية لدرجة التمرد والخروج على تقاليد مجتمعها ودينها.

لم تتوقف مواجهة "منى" عند هذا الحد بل تجاوزته حين أحسّت أن اسمها الشخصي (الهويـــة) يشكل إحساسا حادا بالانتماء القطيعي، ويشكل تهديدا لاستمرارية علاقتها بستيوارت- الآخر الغيري- لجأت لتغييره إلى اسم آخر "سارة الكزاندر" يتوافق وواقعها الجديد؛ إنه تحطيم لأغلال الانتماء القطيعي الذي يسكن ذاكرتها، بل إنّ تغيير الاسم هو رفع له إلى مستوى الوعي"[1] ، فاسم "سارة" غير اسم "منى" إذ كل منهما مجسد لثقافته. والمرأة التي تحمل الاسم الثاني غير التي كانت تحمل الاسم الأول.

وحتى تكتمل الدائرة أخضعت "منى" وجهها وجسدها لسلسلة من العمليات الجراحيّة والتجميليّة: لعظام الوجه وشكل الأنف والذقن ولون الشعر والعينين. "وتلك إشارات واضحة إلى دور الثقافة فـــي عمليات الإقصاء والتحويل، حيث يجري إقصاء عناصر أساسيّة وطبيعيّة من الجسد المؤنث"[2]، لتتلاءم وموقع هذا الجسد داخل تلك الثقافة ونظرة الآخر إليه، تماما كنموذجي (باربي) وفلّة في دُمى الأطفال، ففي حين تمثل الأولى امرأة بمقاييس جسديّة وثقافيّة غربيّة، تمثل الأخرى (فلّة) مقاييس جسديّو وثقافيّة عربيّة. ولعل هذه العمليات هي محاولة للتخلص من ماضيها بدءا بوالدها ثم عائلتها ثم تاريخها، إنـــه تعطيل إرادي للبنى الفكرية والثقافية والحضارية التي كانت تنتمي إليها، مقابل الاعتراف بـــ"الآخـــر"، في تنوعه واختلافه، فملامحها الجديدة ميلاد جديد لها في قلب ثقافة جديدة. تقول "منى": "كنـــت ابنـــة قبيلتي، وكان اسمي ووجهي امتدادا لما فرض علي، الآن صرت ما اخترت،

---

(١) جورج طرابيشي ، الأدب من الداخل، ص20

(٢) عبد الله محمد الغذّامي، المرأة واللغة، ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1998م، ص 49.

أحمل الاسم الذي أرتضيه لنفسي والوجه الذي صممته لذاتي، والجسد الذي شئت لأناي، وحده صوتي القديم بقي كما كان وسيبقى ليدافع عن حقي في الحياة كما أشاء، لم أعد ابنة الصدفة والقدر وأن لي أن أرجع إلى الحياة التي اخترتها"(١)

هكذا هي "منى" في *"خارج الجسد"*، بعيدا عن جسدها "التابو" في قبيلتها، امرأة فاعلة مؤمنة بإرادتها القويّة، وطريقتها في اختيار حياتها، ترى أنّ الفعل شرط كافٍ للحريّة ودونه تظل الحريّة وهم حريّة، لكنّ اللافت للنظر أنه بقدر ما تتماهى "أحلام/حياة" في رواية "ذاكرة الجسد" مع ذاكرتها من أجل التوحد مع الجسد، وإعادة بناء ما بتر منه وعطّل في جسد "خالد"/الوطن، المناضل الجزائري، تقاوم "منى" جسدها بعمليات الإقصاء والإبعاد –عمليات التجميل– لتظل خارج قيوده وانضباطه وصورته ممثلة بالعادات والتقاليد التي كانت عليها.

ولكن ما يثير الدهشة أيضا أن عمليات الإقصاء لم تَطُل صوت "منى"، بل أصرّت على إبقاء صوتها القديم على حد تعبيرها وكأنما المرء من صنع نفسه، لكنها أكدّت أنها وأدت القبيلة– لبنة المجتمع الأصل– في داخلها، ولعل تناقضها يؤكد وهم ما ذهبت إليه، فتجربتها حصيلة المثل القائل "إن لم تغامر في شيء لم تربح شيئا". وقد ربحت "منى" خصوصيّة تجربتها، المغامرة مع الآخر "ستيوارت" بوصفها تجربة فرديّة الطابع، وأقصى ما يمكن قوله إنّها لم تكن تعرف بدقّة ما هي نفسها الحقيقيّة، لكنها كانت تعرف يقينا انها لا تريد أن تكون" منى"، ولا تريد أن تكون ابنة أمها وأبيها ولا ابنة مجتمعها التقليدي، الذي يمكنه أن يجعل من تجربتها شيفرة تنبذ الجمود في المجتمعات، وتتحيّز للديناميكيّة والانفتاح حصيلة تجربتها مع الآخر.

---

(١) عفاف بطاينة ، خارج الجسد ، ص44

إننا إزاء تجربة تتلاقى بتجاربها المختلفة إلى حد ما مع تجربة "سالمة بنت سعيد" في سيرتها الذاتيّة المبكّرة "*مذكرات أميرة عربيّة*"[1] لا سيما فيما يتعلق بالتحولات الجذريّة في الدين والاسم والزي وما كانت تعانيه من أزمة على صعيد الهويّة، مع احتفاظ كل تجربة بخصوصيّتها الأدبيّة ما بين مذكرات وروايّة، ثمّ تحديد هويّة الشاب بأنه مسلم أحد التهديدات التي تواجه "الآخر " في علاقته مع "الأنا"، حاولت "منى" تجاوزها بتغيير اسمها وشكلها تماما كما فعلت "سالمة" المهددّة من عائلتها الحاكمة التي تدين بالاسلام، وكذلك هروبها مع من أحبّت "روتي"، وأقامتها عند أسرة إسبانيّة في عدن ثمّ السفر إلى هامبورغ في ألمانيا وتحولها عن الاسلام إلى المسيحيّة، وتغيير اسمها إلى "إميلي"، وانجاب ابنها وابنتها، لكنّ تعرض زوجها لحادث جعلها تواجه مصيرا قاسيا وتحديات يفرضها مجتمع الآخر جعلتها تكتب مذكراتها التي كانت بمجملها إجابة عن سؤال الهويّة[2].

وعلى صعيد بناء الذات / الهويّة فخلاصة القول، أنّ "منى" -*خارج الجسد*- و "لميس" -*إنها لندن يا عزيزي*- نتاج أزمة هوويّة، مع اختلاف النتائج، ففي حين صنعت الأولى هويتها الثقافيّة صناعة تجاوزت من خلالها الممكن والمستحيل، (الدين، الهويّة، المجتمع، الزوج، الابن، العائلة...) واستطاعت أن تصنع عالما ممكناً لـ"الأنا" و"الآخر"، وجدت الثانية/لميس" وهم ما كانت تبحث عنه، فقد اكتشفت "لميس" أنّ تجربتها مع الآخر محض وهم، حصيلته الاغتراب والتهميش، وأن من الصعوبة تجاوز الذات (الهويّة) كليّة، (الدين، التراث، العائلة، الابن، المجتمع،الطفولة ...)، فالبحث عن الخلاص لا يبدأ من الآخر، من ثقافته؛ وإنما من فهم الذات لما تريده وتسعى لتحقيقه.

---

(1) انظر : خليل الشيخ ، السيرة والمتخيّل، ، قراءات في نماذج معاصرة، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان ،الأردن ، ط1، 2005م، ص13
(٢) المصدر نفسه ص13

في ظل معطيات كهذه لا يمكن تجاهل الدور المؤسساتي في مجتمع "الآخر"، وما له من أهمية في صياغة مكونات الذات الحداثيّة في شخصية "منى":

المؤسسة	الدور في صياغة الذات
المستشفى	إجهاض الطفل/محاولات، الطبيب الاستقصائية حول الحالة دور "ماريج كاونلر"
مركز الإعلان عن وظائف	إعلانات خاصة بالعاطلين عن العمل، تقديم بيانات خاصة بالهوية الفردية
عيادة مسز ستفنز	أخصائية نفسية مهمتها رعاية منى بعد الوضع
مكتب نصح المواطنين	تقديم إرشادات لنصح المواطنين حول كيفية التخطيط
مركز التجارة المحلي	تنظيم دورات تدريبية حسب المشروع، والإشراف عليه ومتابعتة دوريا
دار الحضانة- المدرسة	رعاية الطفل آدم وتعليمه
دور الإعلام	تلفزيون/سينما/صحف/فلم "بريق هارت"
ثقافة الآخر	أدب، موسيقى، مجلات، دعاية
عيادات الجراحة التجميليّة	الاهتمام بالجسد
مكاتب الاستشارات القانونية	محام/قاضٍ/استشارة في قضايا الطلاق/تغيير الهوية الشخصية
العائلة	العيش المشترك بين منى وستيورات في شقة واحدة

الجدول رقم -4- دور المؤسساتيّة في صياغة الذات

الفصل الثاني

فضاءات الآخريّة

"في الاختلاط توجد البساطة. وفي التنافر يوجد الانسجام. ووسط الصعوبة تكمن الفرصة".

ألبرت اينشتاين

عن توماس فريدمان، العالم مسطّح

"وما الفرق بين الشباك والعينين يا ترى؟

أجل إنّ الفرق موجود، فالمرء يفتح شبّاكه لينظر إلى الخارج ويفتح عينيه لينظر إلى الباطن. وما النظر إلا تسلقك الجدار الفاصل بينك وبين الحريّة".

مالك حداد، سأهبك غزالة

لماذا كان حضورك غيابا لحريتي؟ لماذا كانت أوامرك

أقوى من إرادتي؟ لماذا بنيت جنتك من سجني؟

" عفاف بطاينة"

1:2 الآخر جنسيا

- المتخيّل الأنثوي/الكيان المكبوت

إنّ اختلاف الرجل والمرأة بالمعنى الجنْوسي قدّم ذخيرة من الموضوعات التي أمكن بوساطتها استيعاب الآخر/"الاختلاف" استيعابا فكريا وحضاريا وسياسيا[...] الخ، فالجنسانيّة قادرة على أن تكون نقطة استناد ومحور عجلة لأكثر الاستراتيجيات تنوعا لا سيما أن خلق فضاء آخريّة في الخطاب الروائي النسوي "المتخيّل الأنثوي"، ينطوي على تهديد للذات، في مثل هذه الحالة، يستدعي منطقيا خلق فضاء يكون آمنا، ولعل هذا شيء لا يمكن تحقيقه نظرا إلى أن "الآخر" يعد مهددا للذات بالفطرة ولتفادي تهديد الآخر فقد تم تجاوزه في الخطاب النسوي عبر الإزاحة الجسدية، مما يعني أن متعلقات الموقف الجنسي(الجسد/المكان/العطر[...]) هي تقانات لصور مجنسنة للآخر، تدعم ممارسات الهيمنة المحملة بطابع إيروتيكي استشراقي(1).

بخلاف الروايات الأخرى فإنّ "الآخر" في رواية *"مسك الغزال"* هو امرأة، وبالأحرى "سوزان" الأمريكيّة أو "سوزي" أو "سوسو" أو "مارلين مونرو الصحراء" أو"سن سن" كما يحلو لـ"معاذ" الرجل الخليجي مناداتها، و"معاذ" متزوج من امرأة/فاطمة من بلدِه؛ ويقيم علاقة جنسيّة مع أميريكيّة "سوزان"، ولعل أبرز ما يميّز علاقة كهذه اندهاش "معاذ" (الأنا) بجسد "سوزان" حتى القداسة،

---

(1) انظر: إرفن جميل شك، الاستشراق جنسيا، ترجمة عدنان حسن، ص331.

فهو (الجسد) بؤرة اهتمامه، يتعبد به وكأنه رجل وثني في معبد يشعوذ بكلام لا يُفهم معظمه كما وصفته "سوزان"، فحين رآها عارية ضرب رأسه بمرارة متسائلاً: "لماذا خلق الله النساء الأجنبيات على شكل آخر؟"[1]، والتساؤل ثقافي محض يسلّط الضوء على الاختلاف الذي يبدأ عند نقطة الاندهاش بالجسد، كان يمرّر يده على لحمها ويقول "حرير، حرير"[2]، ثمّ أصدر صوتا كخوار الثور على حد تعبير "سوزان"وقال: "أنتنّ الحور اللواتي يعد الله المؤمنين بهن إذا دخلوا الجنّة"[3] وتبدو شدة انبهاره بها واستحواذها عليه جنسيا استحواذا بلغ حد الضعف – الذي ما كانت أبعاده الجنسيّة لتفسّر كما لو حدثت بين رجل /امرأة عربيّة- حين أمسك بقدمها يشمّها ويتمتم: "أذكى من العود والبخور"[4]، والشم لروائح أخرى تأكيد على الإقبال على المختلف ثقافيا في حضارة (الآخر)، فالعود والبخور التي يتم إقصاؤها هي أدوات التجميل التي تمثل الأصالة عند المرأة العربيّة.

ولعل ما يجعل علاقة "سوزان" و"معاذ" على ذلك النحو من الإعجاب، هو سيطرة المخيال في ذهن كلٌ منهما لدى تعاطيه مع الآخر جنسيا، فسوزان تمارس سلطة الجسد على الرجل العربي الشهواني بطبعه وطبيعته والذي لا يكتفي جنسيا بامرأة واحدة فقط وإنما بعالم من الحريم، صورة استشراقيّة وغرائبية عن الجنس المختلق، " فالشرقي لا يختلف،جنسيا ، عن"غيره" الأوروبي"[5]، وكذلك "معاذ" الذي تسيطر على ذهنه النظرة الجنسيّة التي تصوّر الغرب غربا منحلاً وغير أخلاقي، لذا فهو ينقّض على جسد "سوزي" بالشم واللثم كأنه المقدس، تقول:"إني أضحك لأن مبالغته في تمثيل

---

[1] حنان الشيخ، مسك الغزال، ص 138.

[2] حنان الشيخ، مسك الغزال، ص 138

[3] المصدر نفسه.ص138

[4] المصدر نفسه.ص138

[5] إرفن جميل شك، الاستشراق جنسيا، ترجمة: عدنان حسن، ص 42.

الإعجاب بجسمي وطريقة حبه لي تثير الضحك"[1]، لكنها وأقصد "سوزان" تكتشف أنّ "معاذ" صـــورة تكشف عن متعدّد بل عن طابور من الرجال الذين ينظرون إلى جسدها بالمبالغة نفسها فهـــي مـــارلين مونرو الصحراء لا بالنسبة لـــ"معاذ" بل لكل رجال الصحراء، تقول:" وبأني مارلين مونرو الصحراء. إذا تحركت أو جلست أهجت. [...] وإذا تكلمت فهناك من يجمع كلماتي كأنها قبلات. أرادني ويريدني على الرمل. في البيت المهجور. في الصحراء بلا أبواب. في الواحة منتظرا نصف الليل.[...] يريدني في خيم الشعر، أيضا عند أمه، بعد أن يشرب حليب الناقة وتنام أمّه. في بيتي، فـــي حمـــامي، فـــي سريري"[2].

ولا تبالي "سوزان"– وهي عارية بين يدي "معاذ"– بالعروق الزرقاء البارزة عند أعلى قدميها وفخذيها، ولا بطيّات اللحم، فلا ضرورة لارتداء المشد لتحسين قوامها كما تفعل في أمريكا، لأن "معاذ" يكمشها وكأنه يكمش الذهب في مغارة علي بابا، وهي على دراية تامّة بمقدار تعلّق الآخر/"معاذ" بها، لذا حين تحايلت حسب قولها وحاولت إخفاء عيوب جسدها وتشوُهاته عن أنظاره، استغربت أنـــه لـــم يعلّق على الجلد المتشقّق حين رآه، ولا على الخطوط العريضة البيضاء والبنيّة الغامقـــة، ولا تجمّـــع اللحم حول السرّة برغم أن هذه التشوُهات هي سبب عدم رغبة "ديفيد" الأمريكي بها، ولكنها بالمقابـــل مرغوبة وبشدّة عند "معاذ"، لا لأنّ معايير الجمال في ثقافة كليهما مختلفة، بل لأن اندفاع "معاذ نحـــو "سوزان" لا يحتكم سوى لمعيار واحد هو الانبهار الأعمى بـــ"الآخر"، وتلك مفارقة تؤكد الأوهام التي تحوكها مخيّلة "الأنا" حول قداسة كل ما ينتجه "الآخر" في شتى المجالات بما فيها الجسد.

العلاقة بين "معاذ" ابن الصحراء و "سوزان" الأمريكيّة علاقة براجماتيّة متبادلة، تقانات جنسيّة، فحين تلحظ "سوزان" انطفاء رغبته الجنسيّة نحوها، وهجر "معاذ" لها تسارع لاسترجاعه، تقاوم برود

---

[1] حنان الشيخ، مسك الغزال، ص 139.

[2] حنان الشيخ، مسك الغزال، ص 139

علاقتهما بوسائط من داخل ثقافته، تحاربه بأسلحته وإن كانت بدائيّة لا تتناسب وأمريكيتها. تلجأ للشعوذة والسحر،عند امرأة تسكن خيمة، تشرح لها صدود "معاذ" عنها وبرود عواطفه نحوها، فتصنع لها "حجابا" وتعطيها زجاجة فيها بضع نقاط تضعها بدورها في شرابه الويسكي، فتتوهج علاقتهما مجدّدا فتستثمر "سوزان" هذه العودة بصفقة اقتصاديّة كبيرة.

وفي رواية "*شجرة الحب غابة الأحزان*"؛ وحين التقى "فيشر" "مُدى" في الفندق باغتها بالسؤال: "هل تحبين زوجك؟"[1]، السؤال الفاصل، المواجهة، القرار، الاختيار، لكنها أجابت بحياد يشبه حياد التاريخ في خط الأحداث الخطيرة الكبرى وقالت: "الحب كالحرب. عند ما تندلع لا تتوقف بسهولة وإذا توقّفت لا تمّحي آثارها"[2]، سؤال مباشر وصريح من رجل هجرته زوجته "ليز" حين شعرت بحاجتها لذلك، أو بعدم قدرتها على الاستمرار، أو... أو .... الخيارات مفتوحة، لكن ما يميّزها أنها امرأة قادرة على اتخاذ القرار، تمتلك حريّة القرار دونما ضغوط أو قمع من أية جهة. أما "مُدى" فجوابها يعبّر عن الكيان المكبوت في داخل امرأة لم تعتد على طرح سؤال كهذا على نفسها أو مواجهته، امرأة تخشى اتخاذ قرار الانفصال عن زوج انقطعت بينهما سبل التفاهم، زوج لا تحبه، امرأة مستلبة تخشى جيوشا من القمع الزوج والمجتمع والعائلة أيضا، يقول "فيشر": "مُدى" أنت تعيشين مع رجل آخر غير الذي أحببت. هل تدركين ماذا تفعلين بنفسك؟ تستسلمين لأهوال الحرب أملا ببلوغ السلم لن تربحي السلم إلا وأنت مزودة بأسلحة الحرب. ما الذي يخيفك؟ لم تُخلقي لتعيشي مخذولة ومستسلمة. ممّ تخافين؟"[3]. دوافع عديدة كانت الباعث على لقائهما/"مُدى وفيشر" قرّرا اللقاء ليخفّف كل منهما معاناة الآخر، وقع اختياره على مزرعته بعيدا عن صخب "لندن"، وهناك يشعران بالانجذاب

---

(1) أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص 190.

(2) المصدر نفسه، ص 191.

(3) المصدر نفسه، ص 193.

المتبادل . يقول "فيشر": "هويت برأسي على رقبتها وأخذت أشرب ماء المطر من تحت جلدها سمعت النداء الصامت في أنفاسها وكل الأنات التي لم تطلقها، كانت أنفاسها تدعوني لأعمّق قبلاتي وانتحر في اللهيب الذي تداريه في الجوف عني، التفتّ حولها وأتيتها مواجهة، طوقتها وضممتها إلى صدري بقوة ثم هويت إلى شفتيها آخذ ماءها عنوة، استسلمت لجنوني دون أن ترفع يديها وتبادلني العناق، رغم قسوتها وانسحاب أنوثتها من المشاركة في تلك اللحظة، كنت واثقا أن جسدينا اشتعلا بنار واحدة، انعدمت الرؤية. تلاشت الغابة والأشجار والأمطار والأصوات، لم يبق سوى دبيب الخدر في جسدينا"(1).

نلحظ سيطرة لغة المذكّر وغياب لغة المؤنث في تمثيلات النص التي تصوّر علاقتهما الجنسيّة، فالأفعال التي شكّلت فضاء لقائهما على النحو الآتي: هويتُ، أخذتُ، سمعتُ، انتحر، التفتُ، طوّقتها، ضممتها " تؤكد حضور "فيشر" وانسحاب "مُدى". واختزال حضورها أيضا على فعل أنثوي هو "استسلمت". سبعة أفعال تؤكد فاعليّة الآخر وإيجابيته مقابل فعل واحد حامل لقيمة الاستلاب والاستسلام. إن استخدام "فيشر" المتكرر لضمير المتكلم في نص له خصوصيته المشتركة بين رجل وامرأة تعبير مجازي عن التهديد المتضمّن لتلك العلاقة ولتمكين الاختلاف، إذ يبدو الاختلاف أكثر وضوحا حين يتعلق باختياره أيضا لفضاء مكاني وثيق الصلة بالطبيعة ومتعلقاتها، بديلا عن شقته وعيادته في وسط العاصمة الإليزابثيّة.

ولعل المقارنة بين مكانين أحدهما يمثل مدينة شديدة التحيز لمدنيّتها وغطرستها الإنجليزية؛ والآخر فطري مستمد من الطبيعة (مزرعته في أكسفورد)؛ إنما تقرن تحديدا دور هذا المجاز في بناء الاختلاف عبر تقانات غيريّة نسجتها المخيلة الغربية، فأن تكون المرأة شرقية يعني أنّ لها شأنا طبيعيا أدعى أن يكون فطريا، الأمر الذي حجب العلاقة الاستعمارية وممارستها في آن وحد عن طريق

---

(1) أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص 216.

جنسنتها، ولكن المرأة مع ذلك لم تخف التهديد الفطري داخل الأنثى الشرقية، فـ "مُدى" التي طالما أبدت إعجابها بالطبيب الإنجليزي "فيشر" وثقافته وديمقراطية حوار،، أبدت أيضا انسحابا لأنوثتها وسلبيّة في دورها كأنثى، فهي لم تنفعل جسديا به أو تتفاعل معه، وإنما التزمت دورا هامشيا، وصفه بدوره بالقسوة وقابله بالقوة، "وأعتقد أن هذا التمييز جوهري لأنه يتيح لنا فهم التداخلات والإسقاطات النفسية بين أمرين يضاهي أحدهما الآخر غموضا: الخوف من الجنس الآخر والخوف من الثقافة الأخرى"[1].

وأمام إصرار "فيشر" للوصول إلى الانسجام المطلوب (التملك والسيطرة) في علاقتهما، عرض على "مُدى" الزواج مقابل أن يمنحها الحرية التي حبسها عنها "عبد الله" بإعلانه صراحة: "مُدى أريد أن أتزوجك"[2]، إلا أن الأمر لا يفضي إلا إلى حالة من الارتباك، وعلاقة مهددة على الدوام بالهيمنة واللااستمرار، فقد ظهرت زوجته الإنجليزية المتعجرفة "ليز" في حياته مرة أخرى وهددت "مُدى" قائلة: "أود أن أوضح لك القوانين المعمول فيها في أسرتنا نحن لا نستقبل بريدا من غرباء، ولا نرد على مكالمات هاتفية من دخلاء، ولكي أكون أكثر تحديدا، لا أريد رؤيتك في هذا البيت أبدا"[3].

لا يمكن تفسير موقف "ليز" على أنه الغيْرة، غيرة امرأة من امرأة فقط، بل إنه ينطوي على اضطهاد. لقد كان عطيل وديزدمونه بالتأكيد زوجين متفقين بحسب "شكسبير"، ومع ذلك وبسبب انتهاكهما للنظام العرقي الجنسي بأكمله، حُكم على زواجهما باللعنة وعوقب العاشقان بمأساة، وهذا يعني أن التهديدات بمجملها سواء داخل الأنثى الشرقية أو الآخر جنسانية الطابع وظيفتها في سياق

---

(1) فاطمةالمرنيسي، هل أنتم محصنون ضد الحريم؟، ترجمة نهلة بيضون، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2004 م، ص 53.

(2) أسيمة درويش، شجرة الحب غابة الأحزان، ص 318.

(3) المصدر نفسه، ص 353.

كهذا تمكين الاختلاف. فقد لحظت "ليز" أنّ ثمّة اعتداء اثني على نقاء الجنس الانجليزي من علاقة كالتي بين "فيشر" و"مدى".

وتتكرر الصور المجنسنة بين "لميس" و"نيقولاس" في ***إنها لندن يا عزيزي*** إذ تتماهى علاقتهما الجسدية بطبيعة مهنة "نيقولاس" الأنثروبولوجية واهتماماته بالسيوف العربية والقطع الأثرية العربية أيضا، فهو يعاين جسد "لميس" فوق السرير وكأنه قطعة أثرية أو مخطوط نادر أو أحد السيوف العربية النادرة، و"لميس" الكيان المكبوت في الأنثى الشرقية: "تحتضن رقبته بقوة حتى لا يرى وجهها، وتحتضن صدرها كأن أصابعه هي الملائكة في لوحة "فينوس وإله الحرب "مارس"[...] يمس أوتارها وترا وترا، وكل لمسة منه كانت تتبدل بحسب النغمة التي يريد أن يسمعها[...] ثم رفعها وثنى لها فخذها حتى أصبحت جاثمة فوقه، وسط لميس في ذروة الضياع لا يدري هل يستجيب لحلمة الثديين وحركة القلب أو الفخذين وما بينهما"[1].

لا تكاد "لميس" تختلف عن سابقتها "مُدى" في سلبيتها تجاه "الآخر" وهي سلبيّة لها دوافعها، إذ إن علاقة "نيقولاس" بها جسديا تظهر الترابط الصارم بين الذكر والأنثى بأنماط جنوَسية تؤيد الاعتراف بالهامشية بين معتد وضحية أو فاعل ومنفعل. إنه تكرار ملائم للمسافة التي لا يمكن اجتيازها بين الهامش والمركز، المركز الذي يمثله "نيقولاس" بدور إيجابي وفاعل، في حين تمثل "لميس" دور المنفعل السلبي أي الهامش، وحين التقيا "على السرير أخذ ينزع عنها ملابسها بكل هدوء، ينحني ليسحب جاربيها، وهي تنصاع له من غير أن تساعده، بل هي لم تستلق على ظهرها، وإنما وجدت نفسها تماما كدمية تتخذ الوضع الذي يتركه فيه بكل رفق، وفي جنون لا يصدق أخذ ينزع عنه ملابسه ويرميها أرضا وهو يهمس "ماذا تريدين دارلنغ، اطلبي وتمني؟"[2].

---

[1] حنان الشيخ، إنها لندن يا عزيزي، ص302.

[2] المصدر نفسه، ص 302.

طقوس جنسية مماثلة -إلى حد ما- لعوالم الحريم "الإيروتيكا"[1] المرتبطة بالجنس والإباحيّة حيث الرغبة والعُري، وحيث دور السيد والجارية أيضا، والطبقيّة التي يصعب تجاوزها، وهي في الوقت نفسه تمظهر للاختلاف والغيرية، فالرغبة المشبوبة لطرف واحد هو "نيقولاس/ فيشر" يعزز بناء المركزيّة الغربية (السيادة)، ويكشف في الوقت نفسه الاختلافات المتعددة لمجهول قد يكون جنسيا وسياسيا وثقافيا مفترضاً، فسلبيّة "لميس" تبدو بلا شك أكثر وضوحا إذا ما قورنت بايجابيّة "جين مورس" الأنثى الغربية، في رواية *"موسم الهجرة إلى الشمال"*، حيث يبدو "الآخر" الذي يمتلك إرادة الفعل الحر أقوى دائما، وليس المقصود بالفعل الحر الجنس فقط، وإنما هو كل فعل مرتبط بإرادة واعية، فجين موريس تتهيأ في اللحظة الحاسمة بفعل إرادة ووعي لاستقبال "مصطفى سعيد" الذي يصف لقاءه بها بلحظة الحقيقة. يقول: "تتأوه قائلة: أرجوك يا حلوي هيا، أنا مستعدة الآن... بكت، خرج صوتها يكاد لا يسمع: أرجوك يا حبيبي،[...] وشبكت هي رجليها حول ظهري، ضغطت ببطء، ببطء،أيّ نشوة في هذه العيون، وبدت لي أجمل من كلّ شيء في الوجود[...]"[2]. والفارق بين "جين موريس" و"لميس " ينصبّ في البؤرة نفسها التي يتعين بواسطتها النظر لكلّ من "مصطفى سعيد " و"نيقولاس" بوصفهما طرفين مهمين في العلاقة، لاسيما أنّ النصين الروائيين يكشفان عن نهاية واحدة لكل من "مصطفى سعيد ولميس". وهذا الأمر كافٍ للتأكيد على الدور الكاريكاتوري الذي كان يهدف إليه "سعيد" ولم يتمكّن من تحقيقه فكانت نهايته العودة إلى القرية السودانية، وهذه نهاية لا تختلف عن نهاية "لميس" التي اكتشفت أن كل ما واجهته في لندن كان حلما أو استشرافا لحالها في العراق.

---

(1) الإيروتيكا: هي القصص، أو الحكايات، أو الروايات التي تضمنت العلاقات، أو الأجواء الجنسية المثيرة، أو التي تهدف إلى إحداث الإثارة الجنسية.

انظر: إرفن جميل شك، الاستشراق جنسيا، ترجمة عدنان حسن، ص 16.

(2) الطيب صالح، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 1996 م، موسم الهجرة إلى الشمال، ص 172.

الجدول الآتي يظهر فاعليّة الأنا في تلقيها للآخر:

إنها لندن يا عزيزي "لميس"/سلبي	موسم الهجرة "جين مورس"/إيجابي
هي لم تستلق على ظهرها.	شبكت هي رجليها حول ظهري.
ينزع عنها ملابسها بكل هدوء.	ضغطت ببطء، ببطء.
وجدت نفسها كلعبة/تحتضن رقبته حتى لا يرى وجهها.	اتسعت حدقتا العينين، تمطّت في السرير رافعة وسطها قليلا.
تتخذ الوضع الذي يتركها فيه.	أرجوك يا حلوي هيا، أنا مستعدة الآن.

الجدول-٥- حواريّة الجنس بين الأنا/الآخر

إن افتقار"مُدى/لميس ..." لحس "الحوار" والفاعلية الإيجابية في تلقي "الآخر"، مقارنة مع شخصية المرأة الغربية "جين مورس" يفسر الكيان المكبوت في شخصية المرأة العربيّة "مُدى/لميس" وسلبيتها في تلقي "الآخر"، فالحوار قيمة حضاريّة وضرورة لتمثيل الأنا إزاء الآخر. وهذا ينسحب على تفسير كيان المرأة المكبوت (القمع) في علاقتها الأكثر خصوصيّة مع حضارتها بدءا، بالأب البطريك والزوج والمجتمع الذكوري وانتهاء بذاتها المستلبة. وسلبيّة المرأة (مُدى /لميس...) هي حواجز قائمة بينها وبين الآخر وحضارته، لا تقدر على تجاوزها، فهي لا تستطيع الخروج من ردائها وأقصد السلبيّة والتبعيّة لأن فاقد الشيء لا يعطيه. (انظر: "الآخر"-الغيري-).

اختلفت ردود فعل "نيقولاس" في تلقيه جنسيا لـ"لميس"/الآخر، ففي حين يصوّر الموقف الآنف الذكر رغبته المشبوبة وشبقة تجاهها، يقابله موقف جنسي مغاير يصوّر عدم استسلام يفوق إقباله على الإغواء أيضا، فـ"نيقولاس" يفرض على نفسه انضباطا ذاتيا ومراقبة تصل حد الحذر، لمواجهة قوّة

الآخر الجنسيّة وتعطيلها على نحو يفوق إقباله عليها[1]، ففي اللحظة التي تتوقع فيها "لميس" أن يسايرها في انسجامها تفاجأ بانطفاء رغبته المشبوبة أمام عريها وعدم استمراره. فالإحجام عن الفعل الجنسي يشكّل مصدر تهديد كما سبق أن طالعنا في علاقة "معاذ وسوزان" لأيّ طرف من الأطراف. تصف لميس الموقف قائلة: "أتركزك تحت إبطي. هل تريد أن ترى غمازتين أخريين؟ ثم تقلب نفسها وتنام على بطنها، غمازتان عند أسفل خصرها. يكب على الغمازتين يقبلهما، وهو يلهث، وكأنه تسلّق عاليا حتى وصل[...]، تشعر بنسيم ساخن، تنتظر أن تتلقى حركة أخرى حاسمة، ولكن لا شيء، لا شيء"[2].

تختلف بطلة بتول الخضيري عن سابقاتها *"كم بدت السماء قريبة"* في تعاطيها جنسيًا مع الآخر/"آرنو"، لا سيما أن تشابه ظروفهما لعب دوره في هذا الأمر، فكل منهما يعاني من الانفصام العرقي. فهو من أب فرنسي وأم أفريقية، وهي من أب عراقي وأم إنجليزية، علاقة حاملة لحس الاضطهاد المتبادل، أعقبها تقارب عاطفي. تصف البطلة علاقتها الجسدية بـ"آرنو" وكأنها منبثقة عن الفضاء المكاني العفن/"لندن"، تقول: "تتمشى في الشارع تتبادل القبل والضحكات، عندما تجاوزنا رجلا آخر استلقى على ظهره في بداية طريق جانبي، رأسه يرتطم بسلة زبل تسيل منها زيوت ورائحة عفنة تأكدت أنني في لندن[...] سألته ونحن نصعد السلالم

- هل حدث أن تملكك شعور لحاجتك إلى إنسان عزيز إلى درجة لا تقدر على فراقه.
- ليس بعد الثلاثين.

شعرت بجسدي يترنح بعذوبة خفية، أسندت رأسي إلى صدره

- هل ستريني كيف تتغازل السحالي في هذا الحي، أم ستنام على الأريكة بأدب مفتعل.

---

[1] انظر: فاطمة المرنيسي، هل أنتم محصنّون ضد الحريم؟، ترجمة نهلة بيضون، ص 153.

[2] حنان الشيخ، إنها لندن يا عزيزي، ص 151.

- أعلم أنك متعبة جسديا ونفسيا يمكن تأجيل ذلك.

- آه، مخطئ أنت يا صديقي فهذه أحسن حالاتي لاقتناصي.

قال مبتسما:

- من قال لك إنني أود اقتناصك أنا أفضل أن تدخلي الغرفة على قدميك.

- إذن لا داعي لحملي.

لم يجبني، صرخت في وجهه كأنني أعرفه من زمن بعيد:

- سئمت الممارسة مع صوتي فقط"[1].

يكشف الحوار الدائر بينهما عن علاقتها المتأرجحة بـ"الآخر"، تجسيد آخر لعلاقة والدها العراقي بالزوجة الإنجليزيّة. فالنوم على الأريكة مع وجود امرأة عربيّة تحديدا هو أدب مفتعل في "لندن"، وليس فضيلة من فضائل الإنجليز، ولهذا فهي تربط بين المغازلة الجسدية بين رجل وامرأة بمغازلة السحالي جاعلة المراوغة أساساً للعلاقات، فالسحالي تتلون حسب ظروفها مع المحيط تتكيف معه ظاهريا وهي تسيطر عليه لتنقضّ على فريستها. قوانين اللعبة مكشوفة عليها، لذا فهي ترفض الحوار بمنطق السحالي، وتطلب من "آرنو" الكَفَّ عن تمثيل دور المراوغ ولبوس ثوب حضاري، وهي تعي أنّ اقتناصها فرصته المؤاتية لأنها في حالة ضعف جسدي ونفسي. يرفض "آرنو" فكرة الاقتناص تلك، ولكنها تجد أن رفضه هو الزعم الديمقراطي الذي يمثل آرنو أحد دعاته، وأنّ ادعائه الرفض هو مسخ للديمقراطيّة التي يروّج لها الغرب. فالواقع -اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا- هو غير ذلك، إنه في الحقيقة ديكتاتور يفرض نفسه بوحشية الحرب التي تغطّي سماء "بغداد" وتعليقات الطيارين: "كانت خارطة العراق تحت القصف الناري تشبه شجرة عيد ميلاد مضاءة"[2] وآخر يصف

---

[1] بتول الخضيري، كم بدت السماء قريبة، ص 183، 184.

[2] المصدر نفسه.ص190.

الموقف بقوله: "الهجوم الأول كان كلعبة كرة قدم"[1]، وثالث يصف حصته من القصف بقوله: "حولت الأجواء إلى كرات ملتهبة من نار جهنمية"[2]؛ على هذا النحو يتشكل واقع البطلة التي ترى في حوار "آرنو" مراوغة واغتصابا؛ ولهذا تصرخ معلنة السأم من ممارسة الديمقراطية الخادعة لأنها تمر من خلال المراوغة وصوتها اللامسموع فقط، وأن الحقيقة كما يفرضها الواقع هي لعبة الضحية والجلاد.

وحين تجد بطلة الرواية أنها حامل بطفل من "آرنو"، تسارع إلى إجهاض نفسها دون اكتراث له أو إصرار على إخباره، فحملها الحياة في أحشائها خرق للواقع المنهار الذي لا ينجب إلا الخراب والدمار، هكذا "ليس مصادفة أنه لا توجد قصة حب عرقي من قصص "كبلنغ" تؤدي إلى ولادة طفل يبقى حيا"[3]، لأن ولادة كهذه ستؤدي إلى عواقب لا تحمد عاقبتها، وحالة الإجهاض هي مصير حمل "زينة *وفتنة" في" "الميراث"* والذي انتهى إلى المجهول أيضا، في حين أن سؤال "مُدى" بشأن طفل من "فيشر" *" شجرة الحب غابة الأحزان"* يفضي إلى فراغ، وكذلك ينتهي أمل "أدهم مالك" في رواية "الظهر العاري" في ولادة طفل من "كلير" إلى لا إجابة أو لاستخفاف من جانبها.

أما في رواية *"خارج الجسد"* فتظهر العلاقة الجنسية مع الآخر في صورة مجنسنة أيديولوجيا، إذ بدا "ستيورات" أكثر تمدنا من الناحية الجنسيّة إزاء وحشيّة "محروس" وشبقيّة "سليمان"، فقد نظر"ستيوارت" لـ "منى" على أنها كيان منسجم مع نفسه غير مجزأ، وإنما وحدة واحدة، عقل وجسد، في حين أن "محروس"- الزوج الأول- كان همه الأول والأخير الاستحواذ على جسدها متناسيا ضعف قدراته الجنسيّة وإحساسها بالألم والاستلاب تقول: "لست أنسى محاولة اغتصابه لي[...] هجم عليَّ وحملني بين يديه كالوحش[...] وضعني فوق السرير وهو يعدني بالمتعة[...] أحاول الحركة لكنني

---

[1] المصدر نفسه.ص160

[2] المصدر نفسه.ص160

[3] إرفن جميل شك، الاستشراق جنسيا، ترجمة عدنان حسن، ص 214.

مقيّدة، يضمني ويحاول تقبيلي متجنبا ضرباتي، كلما ازددت شراسة ازداد إصرارا ورغبة، نظر إلي بغضب وقال بصوت مقهور "لا تسودي وجهي قدام الناس"[1].

ترفض "منى" زوجها "محروس" الذي كان همّه الأكبر سمعته وخزيه إذا ما عرف الناس عنّته الجنسيّة. تقاومه "منى"على الرغم من ضعفها، ويقايضها على سكوتها بموافقته على متابعة تحصيلها الجامعي، تنجح في اجتياز أزمتها تلك وتنال حقها بالانفصال عنه، وتخرج من تجربتها المرّة أكثر صلابة وقدرة على المواجهة، ترتبط بعد ذلك بزوج آخر، أمل آخر، خلاص آخر هو "سليمان"، رجلٌ لا يقيم اعتبارات إلا لشبقيته التي وصلت حد الحيوانية، فأثناء تواجدهما على متن الطائرة التي حملتهما من عمّان إلى "اسكتلنده" أول مرّة، لم يقاوم إغراء الويسكي بحجة أن الويسكي والجسد الأنثوي لهما ارتباطات لا تقاوم في مخيّلته، فهو ببساطة يعني له الكثير خاصة في علاقته مع "جاكلين"، التي كانت تسكب الويسكي على جسدها فتشعل في دمه شبقية عنيفة يقول: "ومنذ تلك الليلة، لا أشرب الويسكي إلا وأشتهي ممارسة الجنس مع امرأة"[2]. ومع ذلك فإن سلوكه الجنسي في الطائرة[3] ما هو إلا تمظهر للزيف الأخلاقي والكذب، وهو انعكاس لأنانيّة الزوج "سليمان" الذي تزوّج فتاة قرويّة حصيلة تجاربها

---

(1) عفاف بطاينة، خارج الجسد، ص 120

(2) المصدر نفسه، ص 220.

(3) "مد ساقيه فوق المقعد الفارغ، وأشار عليّ بالاقتراب منه، أسند ظهري إلى صدره، غطاني بالبطانية وشعرت بقبلاته وأنفاسه تتساقط على عنقي وخلف أذني، في أنفاسه رغبة جنسية أعرفها حين أحس بلسانه وشفتيه تلتهمان أذني وما حولها، طوقتني يداه ووجدته يتسلل إلى ثديي أسفل بطني. شعرت بالخوف، الطائرة مليئة بالركاب وأعين الناس تراقبنا، حاولت الإفلات منه. انطفأت الأضواء وأغلقت معظم الشبابيك، وبدأت أسمع شخيرا من هنا وآخر من هناك، همس في أذني بلهجة متسائلة- شو رأيك أجبته وأنا أشعر بأصابعه بين فخذي:- الناس - انسيهم

- الناس بتتلطع فينا بس.

كانت قبلاته وأنفاسه وأصابعه تسكت صوتي، رفض أن يتوقف إلى أن نال شهوته، أخذ أصابعي ووضعها... إلى أن حصل مراده وهو يضحك، المضيفة تنظر إلينا وقد أدركت ما نفعله.

انظر تفاصيل أخرى للمشهد مع جاكلين المرأة الغربية المصدر نفسه ص 221.

الصفحة ٧٨ مفقودة من المصدر

من الحياة القمع، تصرّف على ضوئها كـ"ذكَر" دونما اعتبار لمشاعر زوجته التي بدت سلبيّة للغاية إزاء موقفه، ولعلّ التراتبيّة الطبقيّة بوصف الذكر أعلى مرتبة من الأنثى ينسحب على أشكال القمع التي يمارسها الزوج /الرجل في العلاقات الجنسيّة بحيث يمنح نفسه الحق في ممارسة ما يريد وبالكيفيّة التي يريد دون الأخذ بعين الاعتبار لدور الأنثى/الزوجة وأحاسيسها، وحقّها في الانفعال والتفاعل معه جنسيا. فـ"سليمان" يفكر في لذّته غير آبه بأحاسيس زوجته أو استعدادها نفسيا لسلوك كهذا في مكان كهذا، لم تكن "منى" قادرة على إبداء القبول أو الرفض لأنّ الموقف المفروض عليها لا يحتمل ذلك، وهي تعرف منافاة سلوكه للأخلاق. ولعلّ الأنانيّة والقمع الجنسي كلها مجتمعة، تؤكد المنطق الواحد، وتفسّر أيضا الكيان المكبوت جنسيا في علاقتها جنسيا مع "الآخر"/الرجل الأوروبي.

نموذج "سليمان/محروس" نُقلت تفاصيله الصغيرة بصراحة جنسيّة مكشوفة، صراحة تكاد تختفي فلا نلمسها في علاقة "منى" الجنسية مع "الآخر"، فلا رغبة، لا جنس، لا حيوانيّة. صورة نقيض لتجاربها الجنسيّة السابقة، فـ"ستيوارت" رجل حضاري ورومانسي إلى أبعد الحدود، يحلم بجسدها ولا يلمسه، بل يتحول إحساسه به إلى ألم، و"منى" تحس بقداسة إحساسه نحوها- إن جاز التعبير- بطريقة لم تكن تشعر بها تجاه أي من "محروس" أو "سليمان"، فـ"الآخر" مثّل النقيض الذي تحاول "منى" صناعته عبر شرقنة الرجل الغربي، أو لعلّ علاقتهما انعكاس لعلاقة إنسانيّة واعية بين طرفين ناضجين ثقافيا ومتكافئين في الأدوار الاجتماعيّة والاقتصاديّة والجنسيّة وغيرها، مما يعني أن "منى" التقت "ستيوارت" وهي على وعي بأنه يشكل نمطا مغايرا افتقدته في حياتها وكيانها مع زوجيها تقول: "لم أستطع مقاومة عذوبته ودفئه إذ تنتشر أنفاسه في فمي وفوق وجهي ورقبتي وفي دمي، أشعر برغبات جسدي تتحوّل إلى ألم، أظن أنّ جسده كان يتألم وهو يحاصره، لست أعرف من منا الذي ابتعد أو توقف أولاً بعد العاشرة بقليل ودّعته وودّعني عند الباب، وفي نفسي ألا يغادرني أبدا"[1].

---

[1] عفاف بطاينة، خارج الجسد، ص374.

من الواضح أن "ستيوارت" و"نيقولاس" كانا عرضة لتهديد لا يهم إن كان حقيقيـــا أم وهميـــا، فالأول وجد أنّ اختلاف الدين بينهما طرف مهدّد لعلاقته بـــ"منى"، وذلك من خلال نبأ فـــي جريـــدة، يصوّر القاتل شاباً مسلم الهويّة. في حين وجدت "لميس" أنّ حماتها ممثّلة السلطة الثانية بعد الزوج هي مصدر التهديد، الحماة والإسلام وجهان لعملة واحدة، مسكوكة تهديد لا أكثر، وهـــي النظـــرة ذاتهـــا المنقولة إلى الشرق، فكرة "الاستبداد الشرقي" التي روّج لها في القرن الثامن عشر المفكـــر السياســـي مونتسكيو (Montesquieu)[1]، وهو مفهوم أعيد إنتاجه مجدّدا بعد أحداث ١١/أيلول في أمريكا، ولعل من أخطر الأمور التي حدثت للإسلام كدين هي فصله عن جوهره الحقيقي؛ تصدير الأمـــل والحيـــاة للإنسانيّة، وتحويله إلى إيديولوجيا تهدف إلى تصدير الخوف والموت، تماما كما قرأه "ستيوارت" فـــي نبأ في الجريدة وكما مثلته الحماة العربيّة الحاملة لفكرة الاستبداد أيضا.

خلاصة القول إنّ "الآخر جنسيا" قد شكّل بالنسبة للمرأة العربيّة نموذجا فريـــدا علـــى صـــعيد العلاقات الإنسانيّة، إذ منحها الفرصة لاختيار الكيفيّة التي تلائمها لتلقي شروط حياتها الجديدة؛ حيـــاة تقوم على احترام حريّة الجنس الآخر واحترامها ككيان مساو للرجل في الحقوق والواجبات سواء في داخل المنزل أو خارجه، ولعلّ الاختلاف في علاقة المرأة بالزوج وعلاقتها بالآخر هو أنّ الأول قـــد اختزل وجودها إلى كيان جنسي في الدرجة الأولى، **في حين** أن علاقتها بالآخر أتاحـــت لهـــا رؤيـــة الجوانب الأخرى في شخصيتها. لكنّ الدراسة لا تقدّم الآخر بوصفه البديل الأفضل عن الزوج وإنمـــا تسعى لتصحيح المسار من خلال التركيزعلى اللا متشابه والمختلف الذي يمتلكه الآخر. لاســـيما وأنّ الدراسة قد أوضحت من خلال "الآخر جنسيا" أنه عبارة عن تقانات مجنسنَة تعيد إنتاج التهديدات التي تواجه الأنا والآخر على حد سواء، بغض النظر عن مصدره، أهو ما ترّسخ في مخيّلـــة الآخـــر مـــن تصورات وأفكار مسبقة استخدمت كمرجعيّة، أو كتهديدات فرضتها الأحداث على الساحة العالميّة.

---

[1] تييري هنتش، الشرق المتخيّل، ص234

يبيّن الجدول الآتي العلاقات المهددّة التي اتسمت باللااستقرار بين الأنا والآخر ولعلّ "الاختلاف" هو الدافع الرئيس وراء ذلك.

الرواية	أنا/الآخر	العلاقة	التهديد	التمثيلات النصية
مسك الغزال	معاذ/سوزان	عابرة/انفصال	مرض الزهري	"كان معاذ يقف على قدميه متهالكتين الوجه أصفر"، ص 138.
شجرة الحب غابة الأحزان	مُدى/د.فيشر	تعايش/انفصال	زوجته ليز	"لكي أكون أكثر تحديدا لا أريد رؤيتك في البيت"، ص353.
إنها لندن يا عزيزي	ناهد/ستانلي	زواج/طلاق	مرض السرطان	"تلبيك دليلك دا أنا بودع الدنيا أنا عيانه خالص"، ص308.
إنها لندن يا عزيزي	لميس/نيكولاس	تخطيط للتعايش/انفصال	علاقة بامرأة تونسية أخرى/الحماة	"لم يكن نيقولاس وحيدا هذه الليلة فالمرأة التونسية التي إلى جانبه جميلة التقاطيع والابتسامة ، إنجليزيتها جيدة"، ص 407.
كم بدت السماء قريبة	لا اسم/آرنو	عابرة/انفصال	السفر لكينيا/الإجهاض	"لم يتصل بي خلال الأسبوع السابع فاضطررت إلى مواجهة القرار بمفردي"، ص190.
من يجرؤ على الشوق	فاضل/إليزابيث	تعايش/انفصال	التعلق بامرأة أخرى/نابلس	"منذ متى تطلب، إليزابيث ولدا؟ لم يعد يذكر لكنه يتذكر الأسباب البديهية التي تحول بينه وبين أن ينجب طفلا إنها نابلس إذا بسط الأشياء"، ص35.
خارج الجسد	منى/ستيوارت	تعايش	الإسلام	قتل شاب مسلم أخته لأنها تزوجت في الملاجئ لسنوات، لكن عائلتها طاردتها إلى أن عثر أخوها عليها، قتلها وزوجها وطفلها"، ص355.
الظهر العاري	أدهم/كلير	تعايش	الاختلاف الحضاري/الفوقيّة	"تصورت نفسي حذاء باليا مرميا في مرسمك فسخرت من مشهدي "، ص 72.

جدول-6- التهديدات في علاقة الأنا والآخر

2:2 الآخر المشهدي (المرآة)

– كيف أتجمّل لآخري؟؟ ماكياج عولمي؟!

عندما يصبح العربي في موضع المنظور إليه فأول ما يعبر عنه هو عدم ارتياحه، يختار من النظرات أكثرها "تشويها" لصورته [...]، إنه يذكّر بصورة تلك المرأة الجميلة التي روى "مونتيسكو" أنها كانت لها مشية مستقيمة ولكنها تعرج كلما نظر إليها أحد[1]. غير أن "سارتر" اختتم مسرحيته "لا مخرج" بمقولته الشهيرة "الآخرون هم الجحيم"، ذلك لأنّ "الكينونة الذاتية" تعتمد بطريقة مخجلة على نظرة الآخر وتحديقه[2]. والآخر بالنسبة لسارتر هو غير الذات، كيان مستقل عنها، أما بالنسبة للاكان (Lacan) فالأمر مختلف فالآخر هو ما أسماه بـ"مرحلة المرآة"[3]، وهي في جوهرها صراع بين الذات والذات، وبين الذات ومحيطها الخارجي، ولكنّ الآخر من وجهة نظر "بول ريكور" الفلسفيّة أحد مكوّنات الذات، وأنّ "الذات عينُها كآخر يوحي منذ البداية بأنّ ذاتيّة الذات عينُها تحتوي ضمنا الغيريّة إلى درجة حميميّة"[4].

---

(1) الطاهر لبيب، صورة الآخر ناظرا ومنظورا إليه، ص 27.

(2) انظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص22 .

(3) مرحلة المرآة: برهن لاكان (Lacan) على أنّ وعي الذات بذاتها يتم من خلال صيرورة تتصف بالصعوبة والتعقيد ،فالذات ليست جوهرا معطى ، ولكنها شيء يكتشفه الطفل ويتعلمه من خلال التفاعل مع الآخرين، ومن خلال الصراع الذي تتسم به وما يسميه "لاكان" "مرحلة المرآة" التي يرى فيها الطفل نفسه في المرآة فعليا أو استعاريا لأول مرة كآخر ، ككيان متكامل الصورة قبل أن يتمكن بعد من السيطرة على كيانه أو من اجتياز صورة لذاته ويبدأ معها وعيه بالذات كوعي بتكامل غير موجود أو بآخر ودون انفصال عن آليات هذه الأخرية الفاعلة.

انظر: لغة الذات، السيرة الذاتيّة والشهادات، مجلة ألف، العدد 22، 2002 م، ص14.

(4) بول ريكور، الذات عينها كآخر، ترجمة د.جورج زيناتي، ص72.

رأى المؤلف أنّ الأخريّة المتصلة بالذاتيّة لا يتاح دراستها إلا بفرضيّة (المثلثة السلبية) التي تكشف عن تنوّع بؤر الغيريّة (الأخريّة) وهي: أولا: السلبيّة كما تختصرها تجربة الجسم الخاص (الجسد) بما هو واسطة بين الذات والعالم الخارجي بحسب غرابته؛ ثانيا: السلبية التي تتضمنها علاقة الذات مع "الغريب" بالمعنى الدقيق للآخر غير الذات؛ ثالثا:السلبية الأكثر اختباء ،سلبية العلاقة بين الذات والذات عينها كآخر.

انظر المصدر نفسه، ص590.

ويمكن القول إنّ الطالب العربي الذي يتحدّث في أطروحته عن انتقال المجتمع العربي إلى لندن هو الذات التي عينُها كآخر، فأطروحته عينٌ أو آداة لتعرية أدق التفاصيل لا للمجتمع اللندني فحسب وإنما لمجتمعه العربي في قلب "لندن". وقد أكد "هومي بهابها" (Homi Bhabha) أن مرحلة المرآة هي مشهد استعماري أساسي أيضا لأن "الوجود أولا يقتضي استدعاء الكينونة في علاقتها بالغيرية بنظرتها أو بمركزها"[(1)]. وبالنظر في شخوص كل من الروايتين *"إنها لندن يا عزيزي"* (2001م) للروائية حنان الشيخ، ورواية فضيلة فاروق *"اكتشاف الشهوة"* (2006م)، نجدها فاقدة للكينونة التي عبّر عنها دي ماريه، "وهو نقيض التملك ويعني الحيوية والارتباط بروابط حقيقية أصيلة بالعالم"[(2)].

ففي رواية *"إنها لندن يا عزيزي"* تتعرى العلاقات بأشكالها المختلفة اقتصادية واجتماعية وفكرية وسياسية من خلال شخوص مأزومة خلفتها أزمة الخليج (1990)، شخوص مهزومة من داخلها وغير قادرة على مواجهة ذاتها أو الصمود أمام "الآخر"، تتحرك في إطار علاقات مشوّهة، "تتمكيج ماكياجاً" عولمياً يتناسب والموقف، الموقف سيّد القرار، لهذا حين تجد "أميرة" باروكة شقراء في أحد صالونات التجميل في لندن لا تتردد في التقنّع أو التجمّل بها على طريقة "أنا لا أكذب ولكني أتجمّل" وإخفاء شعرها الأسود، والعودة ثانية للثري الخليجي لابتزازه مجدّدا. شخوص الرواية تنزع وجوه الإنسانية عنها وترتدي وجوها عولميّة بشعة ظهرت على نحو ما كان لينكشف لو كانت على أرض عربية، وقد لعب التشكيل الزماكاني للحياة الاجتماعية دورا خطيرا في الرواية ذلك لأنه هو "الذي يحدّد كيفية تكوين الفعل الاجتماعي"[(3)]، فلندن لم تكن موقعا حياديا جامدا، وإنما هي فضاء

[(1)] انظر ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص233.

[(2)] إريك فروم، الإنسان بين الجوهر والمظهر، نتملك أو نكون، ترجمة سعد زهران، عالم المعرفة، العدد 150، الكويت، 1989 ، ص43.

[(3)] إرفن جميل شك، الاستشراق جنسيا، ص 62.

تكشفت فيه العلاقات، هي بؤرة العلاقات المشوّهة، صورة أخرى مفزعة "للندن" ورجال "إليوت" في "الأرض الخراب" وعلى غرار قول كاتبتها "لندن هي ما أوحى إليَّ بأسلوب الرواية ومضمونها"[1].

وإذا احتضنت "لندن" الفعل الاجتماعي المشوّه لشخوص الرواية وكانت في الوقت نفسه المرآة التي انعكس فيها هذا الفعل فإن أزمة الخليج (1990 م) كانت بصورة أو بأخرى الباعث على أزمة شخوص الرواية، فقد أحدثت صيغة انشطارية "وكونت حاجة التداخل بين الذات والآخر نمطا غير معهود هو في الوقت نفسه الذات والآخر أو آخر الذات (باعتباره صنوا عربيا) وآخر الآخر (باعتباره حليفا للآخر دون أن يكون الآخر تماما)"[2]، وتلك علائقية قد تبدو لوهلة متشابكة لكنها تعكس الشروخ وأنماط التجزئة في واقع المجتمع العربي الذي تلخصه العلاقات العربية-العربية على النحو الآتي:

- الذات والآخر: لميس ونيقولاس؛
- آخر الذات: أميرة وعلاقاتها الانتهازية برجال أعمال أثرياء وأمراء خليجيين؛
- آخر الآخر: سمير ومثليته الجنسية (Homo Sexuality) وعلاقته المثلية عربية-عربية/ عربيّة إنجليزية.

على هذا النحو أصبحت "لندن" في سياق تفصيلي كهذا بمثابة المكان/المحدّق- المشهدي الذي تنعكس فيه ومنه الأحداث، إنها المكان الذي احتوى المجتمع العربي الذي تم انتقاله إلى لندن بوصفها فضاء أمثل للتعرية، وكشف الحقيقة التي لا تجرؤ على الإعلان عن نفسها بوضوح، فالشخوص جميعها لا تجد وسيلة للخروج من أزمتها في بيئتها الضاغطة سوى القفز عنها وإلقاء نفسها في خضّم الحياة اللندنية. وهكذا تتقبّل في "لندن" كل ما تجده وتواجهه باعتباره تحقيقا للحلم ما دام يحدث في بلاد

---

[1] انظر: حنان الشيخ، الجنس والترجمة واللغة، أجرى الحوار يسرى الأمير، الآداب، العدد 7/8 تموز (يوليو)، آب (أغسطس)، 2000م، ص 88.

[2] الطاهر لبيب، "مثقف الأشهر السبعة"، المستقبل العربي، العدد 147، أيار 1991، ص 38.

الإنجليز، تقول "أميرة" :" كل شيء ممكن في غير بلدك، تعود فتخلق نفسك من جديد من اسم تختاره من أبوين تختارهما"[1]، وهكذا يصف السارد العليم ما يحدث في لندن بقوله: "الطالب العربي الذي يحضّر أطروحة عن انتقال المجتمع العربي بكل ما فيه إلى لندن حتى الدعارة"[2]. أما واسطة الانتقال فهي الطائرة التي تشبه إلى حد ما سفينة "جبرا ابراهيم جبرا"، أقلّتهم من مطار عُمان إلى لندن دفعة واحدة (نيقولاس ولميس وسمير وأميرة)، وفوق مقاعدها انعقدت روابط امتدت على صفحات الرواية بأكملها، ولكل من الشخصيات ظروفها".ابتداءً بـ"أميرة"-المغرب، و"لميس"-العراق، و"ناهد"-مصر، وانتهاء بـ "سمير"-لبنان.

واجهت شخوص الرواية على اختلاف دوافعها أزمات مختلفة، على الأغلب كانت اقتصاديّة الطابع دفعت بهم جميعا إلى قلب "لندن". "أميرة" واسمها الأول في المغرب "حبيبة المستنيمي"، وتحول الاسم مؤشر على تحول الهوية، مغتصبة لأكثر من جهة، زوج خالتها والعشي في المطعم وحارس شيش الشاورما ومنظف الجنائن في الجامع وجميعهم رموز الطبقة الدنيا، الفقيرة، تحاول الانتحار عند السور التاريخي على شاطئ البحر في المغرب إلا أنها تعدل عن رأيها وتقرر السفر إلى "لندن"، لأن السفر إلى أوروبا في تلك الفترة أصبح كهجوم الجراد الجائع- على حد تعبيرها- وهذه إشارة أخرى لتحول حضاري اقتصادي وسياسي. تجد نفسها في "لندن" بائعة هوى، تجيد تقمص دور أميرة خليجية، وفي هذا الأمر مفارقة أبسط ما يمكن وصفها بأنها مفارقة طبقيّة اقتصادية، فـ"أميرة" صورة مزيفة لأميرة خليجية بمظاهرها الشكلية الباذخة، الحاشية، الفنادق الضخمة، وسيارة "الرولز رايس" وتبذير الأموال دونما حساب، تضع أميرة مخططاتها قيد التنفيذ، وتبدأ بمطاردة الخليجيين الأثرياء، وتصيّدهم في الأماكن التي ينزلون بها، على هيئة أميرة خليجية فتبتزّ أحدهم في حادثتين مختلفتين واسمين

---

[1] حنان الشيخ، إنها لندن يا عزيزي، ص 166

[2] المصدر نفسه، ص 380

مستعارين ولوني شعر مختلفين أحدهما : أسود وهو لون شعرها، والآخر أشقر، وهو باروكة مستعارة استأجرتها من إحدى صالونات "لندن" التجميليّة، تفصل بين الحادثتين ساعتان من الزمن.

ولكن الضحية (الثري الخليجي) يكتشف حقيقة أمرها على الرغم من ضعف بصره وحاجته لعملية جراحية لشفائه، ويعرف أنها امرأة واحدة في دور امرأتين إحداهما حقيقية والأخرى مزيفة اختلقتها لتضاعف من ابتزازها له، وهي صورة تعيد إلى الذهن صورة "منى" في رواية "خارج الجسد" وطريقتها في التماهي مع الآخر "ستيوارت" عبر عمليات الإقصاء والإبعاد، ولكنّنا في هذه الرواية بصدد "آخر الذات" الذي يصرخ في وجه "أميرة" "اعترفي بالحقيقة أنت أميرة، ليش تكذبي، اعترفي تعذبت غيّرت ثيابك وصبغت شعرك، ولفيت ودرت وبدلت صوتك واسمك ما عدا شامة كتفك، اعترفي بالحقيقة[...] قولي بصراحة إنك أحببتني ولم تستطيعي فراقي"[1].ومن الواضح أنّ توبيخ الثري الخليجي وتأنيبه فيه قدر من السخريّة والحزن، فهو يريد أن يقول لـ"أميرة" بأنّ محاولاتك للتخفي وتصنّع شخصيّة غير شخصيّتك هو محض وهم وافتراء.

وبقدر ما يشير البغاء في موقف كهذا إلى تعزيز نزعة الرجال إلى معاملة النساء باعتبارهنّ "أشياء" أو "كائنات" يمكن استخدامها لأغراض جنسيّة، إلا أنه يعبّر أيضا عن حالة التفاوت واللامساواة في القوّة بين الرجال والنساء[2]، فالخليجي يريد منها الاعتراف بالحقيقة، حقيقة الحب كما يتصوره، والحقيقة أن "أميرة" أحبت ثروته لا أكثر، لأن دوافعها الحقيقية على حد تعبيرها "الثراء وجواز سفر إنجليزي"، ولذا فإنها تسوّغ المسألة (الدعارة) التي على ما يبدو أنها دعارة اقتصادية؛ تشرعنها "أميرة" على نحو تظهر من خلاله أنها الضحية؛ في حين لا يظهر على وجه الحقيقة من فيهما الضحيّة ومن الجلاد؛ المستغَل والمستغِل. ربما لأنهما يؤديان الأدوار نفسها في وقت واحد، ضحايا وجلادين، وما ما

---

(1) حنان الشيخ، إنها لندن يا عزيزي، ص 109.

(2) انظر: أنتوني غندر، علم الاجتماع، ترجمة فايز الصياغ، ص 219.

يُظهر الموقف قذارة من نوع ما ولا إنسانية يؤكد أيضا على معاناة "أميرة"، تقول: "المسألة بسـيطة، تحمل الدنيا الكثير، الثري والفقير، الفقير من أجل أن يحتال ويسحب، ما يتيسر له من ثروة هذا الغنـي التائه الذي لا يعرف كيف وعلام يبذر أمواله"(1). موقف يتساوى فيه الضحيّة والجلاّد ويعيد للأذهـان طريقة الاغتصاب المشرعنة لـ"أرنو"و"لميس" .

إذا كانت "أميرة" ضحية العوز بمفهومه الضيّق اقتصاديا فإن "سمير"؛ يبدو لوهلة ضحية علائقية أكثر بشاعة، هي"المثلية الجنسية" (Homo Sexuality) (اختلاف المتعة/الذكورة الخالصة) و"سـمير" لا يتحرك إلا بمصاحبة قرد أحضره معه من "لبنان" على متن الطائرة العُمانية إياها المتوجهـة إلـى "لندن"، وهناك يواجه مصيره حين يكتشف أنه ضحية مؤامرة عصابة لبنانية-إنجليزية، تتجر بتهريب الألماس المحشو في أحشاء القرد. اصطحبه حتى إحدى شقق "لندن" المشبوهة، لقاء أجر زهيد مقداره ألف دولار أمريكي متوّهما أنّ تلك فرصته الحقيقيّة للثراء، لكنّه اكتشف لدى وصوله أو لم يكتشف أنها أبشع وسائل الاستغلال.

ولعل مسألة وقوع "سمير" ضحيّة لهذه العصابة وملازمته القرد أينما ذهب كلاهمـا انعكـاس لشخصية غير سويّة، تجد في مثليتها الجنسية سويّة في تلك الظروف التاريخية والاقتصادية والسياسية، على غرار عبارة "اعرف نفسك"، التي ليست سوى "اعرف جسدك". ومن هنا جاءت المثلية، مختلفة؛ وحاملها الجسدي له حضور قيمي آخر مختلف ولعله فكري، ففي أيام الحرب اللبنانية كـان "سـمير" يرتدي فساتين أمه والكعب العالي وكيلوت أزرق مشغول بالدانتيل وشريط الساتان. وفي مرحلة تاليـة اكتشفت زوجته أن لديه أكثر من عشيقة اعتقدت أنهن نساء، لكنه أكد لها أن عشيقاته من بني جنسـه، وقدم لها الدليل، الفستان والإيشارب وحين لم تصدق ذكّرها بما كان يفعله أثناء الحرب فأصبحت بعـد

---

(1) حنان الشيخ، إنها لندن يا عزيزي، ص 323

ذلك لا تشك بعشقه لبني جنسه، مما يدل على أن تواطؤا ما حدث بينه وبين زوجته، جعلها تتقبل شذوذه وتتعايش معه كما لو أنه أمر طبيعي هذا إن سلّمنا بأنه شذوذ، فضلا عن أن تحايله على جنسه (ذاته) بأثواب امرأة يشبه إلى حد كبير طريقة أميرة في تحايلها على الآخر (آخر الذات) وبراجماتيتها في الحصول على الثروة بمنطق "مكيافيللي" بحت، ولا أقصد "الغاية تبرّر الوسيلة"، وإنما "الوسيلة تبرّر الغاية"[1]. ولكن تظل المثلية الجنسية (اختلاف المتعة/الذكورة الخالصة) محط تساؤل، لأنها ظاهرة غير موافقة للطبيعة، إذ تعني أن ينكح الرجل ذاته، ويخون رسالته، وهي أن يكون خليفة الله على الأرض، وينبذ الجسد الأنثوي ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُمْ مِنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِتَسْكُنُوا إِلَيْهَا﴾[2] ويتحايل عليه، فـ"سمير" ينبذ المرأة ويتخفى بأثوابها (الإيشارب والكيلوت الأزرق[...]) ويفتش في داخله عنها، ويستعير وجودها الوهمي، ويتماهى بجسده الذكوري مع جسدها، ويتحيز بوساطته لمثليّته.

وبخلاف مثليّة "سمير" المتمثلة في إيقاع أبناء جنسه؛ نجد في رواية *"مسك الغزال"* المثليّة بين امرأة وامرأة تنتميان لحضارة واحدة؛ إحداهما لبنانيّة/"سهى" رافقت زوجها إلى الصحراء، والأخرى خليجية/"نور" تعيش أزمة علاقتها بزوجها المستغرق في عالم المال والأعمال؛ ولعل الاختلاف في تفاصيل المثليّة (رجل/رجل، امرأة/امرأة) في روايتيّ الكاتبة ممثل اوجهات نظر مختلفة، تتضمن خوض المرأة الخليجيّة تجربة حياة جديدة غير تلك التي يقترحها عليهن المجتمع الصحراوي، أو أنها – المثليّة– كشف عن علائق ممسوخة بين "الأنا–الأنا"، وصفتها الكاتبة على لسان بطلتها "سهى" بأنها "حاله مرضيّه"[3]، ووصفها "عفيف فراج" بأنها اكتمال دائرة اللاطبيعي الذي يشكّل السمة العامة لحياة

---

[1] جلال أمين، ،شخصيات لها تاريخ، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت/لندن، ط 2، 2000 م، ص365.

[2] الروم، آية 21.

[3] حنان الشيخ، مسك الغزال، ص 51.

الصحراء[...] وأن ما حدث بين "نور" و"سهى" هو نوع من التعاطف الذي يقوم عادة بين المساجين[...][(1)].

أما مثليّة "سمير" فإنها تسلط الضوء على تدني مستوى المرأة الاجتماعي والحضاري قيميّا، بدءا بحرب لبنان وانتهاء بأزمة الخليج وحرب العراق. والنزوع نحو المغايرة والبحث عن الاختلاف هو بحد ذاته مقاومة لواقع مأزوم، وبعد عن رتابة واقع وجده مستنقعا يصعب الخروج منه، وحين لحقت به زوجته وأولاده إلى "لندن"، ولا مكان في حياته للاستقرار، وقع في حيص بيص، كيف يلاقيهم وهو في حالته الممسوخة تلك؟ يتنقّل بالقرد، قدَرَهُ، قضيّتُه،من مكان لآخر، لا منزل لديه ولا عمل، في حالة هروب دائم، يشحذ الفتات فوق موائد الفنادق الفاخرة في حفلات "لندن" وبمصاحبة القرد أيضا.

لقد مثّل الاستقرار؛ العائلة والأولاد ودفء الأسرة الواقع المشوّه في واقع لا يفرض إلا خياراته، خيارات الحرب؛ الجشع والاستغلال والبغاء، في حين كانت مثليته تمثل الحلم الذي يبحث عنه، وليست زوجته وحدها انعكاسا للواقع المشوّه فحسب، وإنما كذلك "أميرة" التي لا تجيد إلا فن التحايل، والتي يقاسمها "سمير" شقتها ولا يمثل وجودها الأنثوي أي حضور بالنسبة إليه؛ لأنه حضور أنثوي مشوّه أيضا، يشبه واقعه وقضيته. ولا تختلف "لميس" عن سابقتها؛ فقد غدت جغرافية جسدها محط أطماع "نيقولاس" واستغلاله. كل ما حول "سمير" جعله يفقد قدرته على التواصل مع واقعه، الواقع الممسوخ الذي يشبه القرد المصاحب له أينما ذهب، في البيت والشارع والمتجر والمقهى والنادي والمؤسسة الحكومية والسيارة والحفلات، إذ أصبح كل ما يندّ عن الشخصيات من أفعال بمثابة "ماكياج" للاستمرار يفرضه الواقع، ابتداء بالقرد، والتحايل وتقمص الأدوار المزيّفة، والبغاء، وانتهاء باللهاث لاستيعاب الرجل "الآخر" وثقافته.

---

(1) انظر: غالب هلسا، الروائيون، أزمنة للنشر والتوزيع، ط 2، 2003م ص496- ص501.

هكذا تصبح مثليّة "سمير"/"سهى" مجردة من الفهم الشاذ. إنها إدانة لواقعه المشوّه وبحث عن آفاق أخرى أكثر نقاءً وسلاما، بعيدا عن الابتذال الذي تعكسه "أميرة" و"لميس" وكذلك "ناهد" أيضا الراقصة المصريّة في نوادي لندن الليليّة؛ التي انضوت تحت لواء المحجّبات، وحين فقدت القدرة على الاستمرار في أداء دورين متناقضين أنهت حياتها بالانتحار، على هذا النحو تصبح مثليّة "سمير " أل "قضيّة" : " أرستقراطية في أعلى مراتبها، [تنبذ] فكرة أن تكون المرأة (الضعيفة) مصدر إلهام لأعضائها ما دامت استرخصت مكانها، وهي تدينها وتعافها، تدين الواقع الذي أنزلها (من شامخ عالٍ إل خفض) الجسد الرخيص لا يلهم إذًا"[1]. وكأنّي بـ"سمير" يقول : حتى أكون رجلاً حقيقيًا، يجب أن تكوني امرأة حقيقيّة. وكأنّي بـ"أميرة" تقول لكل خليجي خدعته أو تخطّط لخداعه: حتى أكون امرأة حقيقيّة يجب أن تكون رجلاً حقيقيا.

هكذا يلخص "سمير" واقعه/تاريخه وفي نيته الاختلاء بأحد طلبة الفنون الإنجليز "اعترف له بأنه ينتمي إلى عائلة من أغنى الأغنياء وأنها لم تستطع أن تروّض عشقه للجنس الآخر ولا ذوقه في الملابس ولا أن تردعه فأجبرته على ترك لبنان ليأتي إلى لندن ويواجه مشكلة أخرى فثراؤه جعله يفقد إيمانه بالصداقات ونوايا الناس ولذلك أخذ يفضل صداقة القرد على البشر"[2].

خلاصة القول أنّ "الأنا" في مرآة الآخر هي صورة أميرة التي ليست بأميرة، هي سلسلة من المظاهر الكاذبة. تقول "أميرة" متقمّصة دور أميرة: أريد سائقا إنكليزيا لا هنديا إنكليزيا ولا عربيا إنكليزيا ولا أفريقيا إنكليزيا ولا صينيا إنكليزيا ولا بولنديا إنكليزيا ولا اسكوتلنديا إنكليزيا ولا إيرلنديا إنكليزيا. أريد انكليزيا مائة في المئة يعتمر قبّعة ومعطفا. نعم نعم، أدفع (...) بالساعة و10

---

[1] إبراهيم محمود، المتعة المحظورة، رياض الريس للكتب والنشر، ط 1، كانون الثاني، 2000م، ص 124.

[2] حنان الشيخ، مسك الغزال، ص 369

(3) المصدر نفسه،ص167

جنيهابقشيشا.أوكي لبعد بكرة"[1] وهي صورة "لميس" التي كان همّها أن تصبح انكليزيّة، لكنها تكتشف زيف ما ذهبت إليه وتجد أنّ محاولاتها قد لاقت صدودا من الآخر وصورة "سمير" الذي يلازمه القرد في كل مكان يذهب إليه ٠

(1) المصدر نفسه،ص167

3:2 "الآخر" في مرآة "الأنا"

- المرايا المهشّمة

المكان أساسي لتصورنا لأنفسنا وللواقع، كما أنه لازم لتحديد معالم الهوية، فردية أو جماعية. فالذات تتكشف في الفضاء أيا كان الـ"هنا" الذي لا تمحى آثاره، أو الـ"هناك" الذي يمثل الاختلاف، وبمعنى آخر المكان شرط للخبرة الإنسانية، لاكتشافها وبلورتها وصقلها، واكتشاف الذات من خلالها. في إطار هذا التصوّر رأى "حنفي" أنّ الغاية من رحلة الطهطاوي 'ليست وصف "الآخر"، بل قراءة "الأنا في مرآة "الآخر" فليست الغاية قراءة "باريس" في ذاتها، بل قراءة "مصر" في مرآة أوروبا، وليست الغاية الذهاب إلى "باريس" بل العودة إلى مصر"[1].

فالمرء ينخرط في الأمكنة ضمن سلسلة علاقات استطرادية من التضمين والاستبعاد، الجذب والطرد، القبول الرفض، وبحسب نيكولاس أنتريكين (Nicolas. J. Entrikin) "إننا كممثلين نقع دائما في مكان وزمان تساهم سياقات أفعالنا في إحساسنا بالهوية ومن ثم إحساسنا بالمركزية"[2].وبما أن سياقات الأفعال شرط للإحساس بالهوية والمركزية، على حد سواء، فإن شخوص "إنها لندن يا عزيزي" كانت فاقدة لهويتها الحقيقيّة ومركزيتها، فانعكست صورتها في مرآة "الآخر"؛ كاريكاتورية وممسوخة إلى حد كبير (انظر: كيف أتجمّل لآخري).

أما رواية فضيلة الفاروق[3] ***"اكتشاف الشهوة"*** فعلى العكس تماما من سابقتها، إذ يبدو "الآخر" فيها هو الطرف المعايَن، والأنا هي الطرف المعايِن، وكل ذلك عبر إسقاطات الذات وإحساسها

---

(1) الطاهر لبيب، صورة الآخر، ص 25.

(2) إرفن جميل شك، الاستشراق جنسيا، ترجمة عدنان حسن، صص 84، 85.

(3) فضيلة الفاروق، كاتبة جزائرية، عملت في حقل الصحافة المكتوبة والمسموعة وكانت لها زاوية شهيرة في أسبوعية "الحياة الجزائرية" انتقلت إلى لبنان عام 1995 ولها إسهامات في الصحافة اللبنانية (الكفاح العربي، الحياة، السفير)، صدر لها لحظة الاختلاس- قصص- 1997، مزاج مراهقة- رواية- 1999، تاء الخجل- رواية- 2003.

بالمحيط- باريس-، فمنذ الليلة الأولى التي تسافر فيها "باني بسطانجي" من قسنطينة- الجزائر إلى "باريس"، تعرف أن امرأة أخرى قد قاسمتها غرفتها وعالمها وسبقتها إلى جسد زوجها، وأزهقت كل إحساس وشهوة فيه، ففي غرفة نوم باهتة الألوان كئيبة وجدت "باني" صورة لزوجة باريسية بعينين زرقاوين معلّقة فوق السرير وعلى وجهها ابتسامة باردة تتصدى لحرارة الشرق المختزنة في قلب "باني"، وفي الخزانة وجدت أيضا ثيابها الداخلية وصندلا بكعب رفيع وزجاجة عطر نسائي، وفي الحمام فرشاتي أسنان، متعلقات لزوجة فرنسية وتفاصيل نسي الزوج أن يحتاط من أجلها أو أنه لم يكترث لأن يحتاط لذلك، وحين فعل تحت وطأة الموقف وما قد يتسببه من إحراج وسوء فهم، أبقى زجاجة العطر في مكانها، ولعله بذلك يريد الإبقاء على الرائحة الباريسية في جسد زوجة عربية، وحين فشل في مسعاه استمرت علاقاته بنساء أخريات، إذ أعلنت الزوجة عصيانها منذ الليلة الأولى، ورفضت واقع الزوج المسبوق بتلك التفاصيل والمتعلقات الفرنسية المحيطة به، واللافت للنظر أن الإحساس بالنفور بينهما كان مشتركا، "لم يكن الرجل الذي أريد ولم أكن حتما المرأة التي يريد ولكننا تزوجنا"[1] ولم يبدِ الزوج أيّة إنسانيّة تجاه زوجته بل حاصرها في المطبخ بعد بضعة أيام من زواجه ومزّق ثيابها وطرحها أرضا ثمّ مارس سلطته الذكوريّة (العنف/القوّة)، وجلس ليدخن سيجارة على مرأى من أنوثتها المنتهكة على حد تعبيرها.

وتعلّق الزوجة فشل تجربتها الزوجية على الزوج (آخر الذات)، وتحمّله مسؤولية عطب علاقاتهما، وعدم قدرتها على التكيّف مع محيطها "الآخر" أيضا، ويضاعف من تورطه في تعميق فهمها الخاطئ للآخر ممارساته التي ينتهك بها كرامتها وكيانها، لا سيما حين يلجأ لممارساته الشاذة جنسيا أمام المحطات البنوغرافية أو في علاقاته الجنسية مع نساء، على هذا النحو تظهر باريس من خلال ممارسات زوج معطوب فكريا وجنسيا وحضاريا، تظهر في صورة امرأة شبقة وشهوانيّة.

---

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنشر، ط 1، كانون الثاني، 2006 م، ص 7

إنّ شعور العدائيّة تجاه "الآخر" باريس المكان؛ فضلا عن سلطة الزوج ولا إنسانيته، ولّدا في نفس "باني" حسّ الاغتراب، وجعلاها تشعر بأنهما يمارسان عليها ساديّة تحت مسمى عرف "مؤسّسة الزواج". تقول: "هل تعرفين حين تزوجت، كنت أظن أن كل مشاكلي انتهت ولكنني اكتشفت أنني دخلت سجنا فيه كل أنواع العذاب، أنا "باني بسطانجي" التي منعت طيلة حياتها حتى مجرد أن تفكر في ذكر، بين ليلة وضحاها، أصبح المطلوب مني أن أكون عاهرة في الفراش، أن أمارس كما يمارس هو، أن أسمعه كل القذارات، أن أمنحه...، أن أكون امرأة منسلخة الكيان، أن أكون نسخة عنه وعن تفكيره، المشكلة تجاوزتني وبهذا تطلقت"[1].

لكن المفارقة تبدو أكثر وضوحا حين تعاين "باني" الفعل الجنسي إيّاه في مكانين مختلفين، باريس وقسنطينة، حيث يبدو الأول: (في باريس) ممثّلا بليلة زواجها، فظا قاسيا بلا قلب، يتكفل به زوج لم يحاول تفهّم الكيان المكبوت في جسد زوجته ولم يفتح أمامها سبل الحوار الذي يعزّز علاقتهما ويقرّب وجهات النظر بينهما تقول: "لم يحاول أن يوجهني، لم يحاول أن يفهم شيئا من لغة جسدي أنهى العمليّة في دقائق ورمى بدم عذريتي مع ورق الكلينكس في الزبالة"[2]. والفعل الثاني حدث: في أحد الأزقة في قسنطينة.

وبغض النظر عما يثيره المكان الأول "باريس" ممثلا بغرفة النوم وسرير تتوسطه صورة معلقة لزوجة فرنسية، فإن اللقاء الجنسي بين "باني" وزوجها يلقي الضوء على مسألة مهمة تختص بالثقافة الذكورية، وهي تقديم الأنوثة بوصفها قيمة خرساء أو كائنا غير لغوي، و"مود"/الزوج وإن كان

---

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 90.

[2] المصدر نفسه، ص 8

في باريس فهو ابن هذه الثقافة النفزاوية[1]، وانتهاكه لجسد "باني" كشف عن تلك الصورة الذهنية الحاملة لثلاثة جوانب مختلفة:

"الأول: إغراء الجسد المؤنث، الذي لا يمكن مقاومته.

الثاني: حماقة اللغة المؤنثة التي لا قدرة للرجل على احتمالها، فالأنثى كائن غير لغوي، جسد فقط وأية لغة أخرى مسموعة هي ثرثرة لا ضرورة لها.

الثالث: مؤشرات ثقافية واجتماعية تكشف عن عدم رغبة الرجل في التواصل لغويا مع المرأة، لأنها حسب هذه المؤشرات المتوارثة جيلا بعد جيل ترى أن جسد المرأة خالٍ من العقل"[2].

هذه الصورة الذهنية هي قاسم مشترك للرجل العربي/الزوج في الأدب النسوي.

أما قسنطينة الطرف الثاني النقيض المقابل لـ"باريس" فتبدو صورتها في ذهن "باني" أكثر تعاطفا وحميمية، إنها نقيض الاستلاب الجسدي والذهني الذي يُمارس على جسدها وفكرها وكيانها في تلك الشقّة الباريسيّة الرطبة البائسة، واستعادة فعل جنسي رأته في مرحلة الطفولة (الصدمة)، إنه ولا شك، مؤشر على الهروب من عالم لا ترغب العيش فيه، وقطيعة لا شعورية مع الحاضر باتجاه الماضي، حتى وإن كان هذا الماضي في لحظته تلك قاسيا، وذلك حين اندفعت "باني" وهي طفلة صغيرة في حي الزنقة في شارع الشوفالييه باحثة عن قطتها "عقيق" التي هربت عند أذان الفجر، بحثت عنها بين الزوايا، حيث رائحة الحمص، والصبيحة لا تزال داكنة، والمارة قليلون، وهدوء بين الأقبية، أجواء إيروتيكيّة، وحين اقتربت "باني" شاهدت كومة رجل وامرأة، وصوت لهاث ورجاء "وإذا باللهاث يملأ المكان، لهاث [...] ورائحة حمص وآهات ورجاء أنثوي رقيق- هيا أدخله أطفئ

---

[1] لمزيد من التفاصيل انظر ما أورده النفزاوي في كتابه "الروض العاطر في نزهة الخاطر"، ترجمة: جمال جمعة، دار الرياض الريس، لندن ط 1، 1990، ط 2، 1993م، ص 137.

[2] انظر عبد الله الغذامي، المرأة واللغة؛ ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1998م، ص 63.

ناري."[1] إحساس مفعم بالشبقيّة واللذّة التي افتقدتها في علاقتها مع زوجها منذ اللقــاء الأول. مفارقــة تعكس "اكتشاف الشهوة" الأجمل في شارع في قسنطينة إزاء الفعل الجنسي المشوّه في شقّة باريسيّة.

لكن صورة "الآخر" تبدو أكثر وضوحا في مرآة "الأنا" لا من خلال المفارقة بـين امــرأتين، إحداهما شرقية/عربيّة والأخرى أوروبيّة، أو بين مشهدين جنسيين في أماكن متغايرة، وإنما تبدو أكثر وضوحا من خلال معاينة "باني" لحس الاغتراب الفظيع، فهي تجاهر برفضــها لأشــيائه وعلاقاتــه وقوانينه، وبروتوكولاته وأخيرا ديكتاتوريته في المعرض والسوق في رمضان والأعيــاد، فــي كــل الأماكن والأوقات والمناسبات، في كل ما من شأنه أن يحمل ترميزا (تشفير) لهوية اجتماعية أو ثقافيّة محتملة للأنا أو الـــ"نحن".

ولعل الحكمة الجديدة التي ذكرتها "الدين ليس للأمكنة كلّها"[2]؛ حكمة جريئة تتحــرّش بالتــابو وتنظم تواجده، أين يحُل؟ وأين يمتنع؟ وتُفصح في الوقت نفسه عن إحساس بغيض بالإثنيّة، وذكر الدين بشكل مباشر فيه كشف عن مسوغات وجود العمل الروائي؛ عن السخط الــذي تتحــول مــن خلالــه "باريس" علانية إلى وحش له مخالب حسب وصف "باني"، وهي العاصمة التي "تكاد تختصــر العــالم الإنساني على اختلاف أزمنته وأمكنته"[3] بحسب "طه حسين"، ولكن، على ما يبدو أنّ لـــ "فضــيلة فاروق" وجهة نظر أخرى دُفعت إليها بفعل ظروف كولونياليّة ارتبطت بتــاريخ "الجزائــر" وبفعــل الظروف السياسيّة الراهنة التي منع على أثرها ارتداء الحجاب الإسلامي في المــدارس والجامعــات الفرنسيّة بوصفه مؤشرا على أصوليّة وتزمت، على هذا النحو تتحوّل "باريس" "بؤرة العالم"[4] إلى ما هي عليه في رواية "اكتشاف الشهوة".

---

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 55

[2] المصدر نفسه، ص 67

[3] نقلا عن خليل الشيخ، باريس في الأدب العربي، دراسات أدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1998م، ص 134.

[4] المصدر نفسه، ص 158

الجدول الآتي يوضّح المفارقة بين الـ"هنا" والـ"هناك" في رواية *"اكتشاف الشهوة"*:

باريس "الآخر"/هناك	قسنطينة "الأنا"/هنا
صرت نقطة بلا معنى في شارع باريس، ضائع في الكون الذي لم أعد أفهم له معنى، أين المألوف أين الجيران أين قسنطينة، ص 15.	قسنطينة تستوعب حزنك في كل الأوقات، ص 49.
أمقت باريس، ص 46.	قسنطينة تتوغل فيك كسم، ص 77.
أنا ما أحببت باريس أبدا، ص 51.	
في بارس الوحشة لها مخالب، ص 67 .	
في الحقيقة بين قسنطينة وباريس فرق شاسع، ص 27.	
باريس مدينة لا تعبأ بك، ص 77.	
يوم العيد هو الأسوأ على الاطلاق في باريس ص67. في بارس المسلمون يزدادون عددا ويتمسا الحكمة الجديدة تقول "الدين ليس للأمكنة كلها، ص67 .	العيد مدهش في قسنطينة ويحق للمآذن أن تكسر الصمت الروتيني وتقول كلاماً إضافيا لله، ص67.

الجدول-7- الـ"هناك"- "هنا"

4:2 "الآخر" الكولونيالي

- الأنثى الفوقية

صوّر بيتر هولم (Peter Hulme) صورتين لجنسانية أمريكا، واحدة "سهلة الانقياد ومثيرة جنسيا على نحو مغرٍ وأخرى أمازونية [مسترجلة] تماما مكتفية بذاتها على نحو مهدد"[1]. وقد شكّلت (مونيفة) المرأة الأمازونيّة بوصفها تهديدا في أعمال رديارد كبلنغ (Rudyard kipling) حيث صوّرت أعماله النساء الهنديات "الآخر" بوصفها مغريّة؛ لكنها في الوقت نفسه خطيرة يمكنها أن تنقّض على الرجل الأبيض وأن تقوده إذا خانته يقظته إلى متاهة تشبه متاهة قارتها"[2] وتكاد صورة "كلير" الفرنسيّة على الرغم من الفارق الحضاري بينها وبين النساء الهنديات، تتشابه في أمازونيتها التي يمكن وصفها بالأمازونيّة الحضاريّة، التي تتضمن جانبين:

الأول: الإغراء بالجسد؛

الثاني: التهديد بنفي الآخر.

وفي رواية "*الظهر العاري*" لـ هنريت عبودي[3] التقى "أدهم" الفتاة الفرنسية "كلير" مصادفة في إحدى المطاعم الفرنسية الشهيرة وأغرم بظهرها العاري حين رآها تحتسي الشراب مع رجال آخرين، فقد وقعت عيناه على ظهر أبيض يتموج فوقه شعر أشقر، يغطي الجسد تارة ويخفيه تارة أخرى، جذبت أنظار "أدهم مالك" وامتلأت نفسه دهشة وإعجابا شديدين وفضولا لمعرفة المرأة، يقول:

---

(1) إرفن جميل شك، الاستشراق جنسيا، ترجمة عدنان حسن، ص 212.

(2) قصة "خارج الحظيرة " Beyond the Pale قصة لكبلنغ تبدأ بمقولة "ينبغي للرجل، مهما حدث، أن يلتزم بطبقته وعرقه وسلالته ".دعوا الأبيض يذهب إلى البيضاء والأسود إلى السوداء".

انظر: إرفن جميل شك، ترجمة عدنان حسن، ص 216.

(3) هنريت عبودي: كاتبة سورية، أصدرت روايتها "الظهر العاري"عام 1996 عن دار الآداب ولها رواية أخرى بعنوان "خماسيّة الأحياء والأموات".

"أو لم تنبهر عيناي فجأة بتوهج ظهر عارٍ ظهر امرأة جلست إلى مائدة مجاورة ظهر ذهبي معروض بسخاء زاد من روعته شعر أشقر انسدل حتى أسفل العنق وثوب أسود ارتفع قليلا فوق الخصر وشُدّ بحمالتين رفيعتين بدتا وكأنهما تشكلان إطارا للوحة آخاذة الجمال، كان الظهر لا يكف عن الحراك، يلتوي ويتمايل يتقوس ثم ينتصب يجاريه في تموجاته الشعر الأشقر الأملس"[1]؛ وهذا الوصف إحدى الصور المجنسِنة لشخصيّة "كلير"، فهي مثيرة على نحو لا يمكن الإفلات من سطوة جمالها، ومهدّدة أيضا، ولعل جمالها جزء حميم من أمازونيتها التي جعلتها قادرة على إيهام ضحيتها (مافروس وأدهم وغيرهم) بالحب ثمّ الانقلاب عنه دفعة واحدة.

إن الظهر العاري والشعر الأشقر الماثلين أمام "أدهم مالك" في مطعم فرنسي له عراقته الأدبية والحضارية، لا يشكلان الحقيقة كليّتها، إنه جزء من الحقيقة، واجهة جذّابة مملوءة بالإغراء، دعوة نحو الاقتراب، لأن الظهر جزء من الجسد، جزء من الجمال والروعة والإثارة، الظهر ليس كلّ الجسد وليس الوجه أيضا، الظهر يعني التخفي أما الوجه فيعني الوضوح، والانكشاف الحقيقي على الأشياء، وإعجابه بهذه المرأة كان الظهر سفيره، الظهر ترميز لعدم الاكتراث بالآخرين أو الاستخفاف بوجودهم أيضاً، ولهذا يواجه "أدهم" سؤالا مهماً: "هل أنا حقا راغب في النظر إلى وجه صاحبة هذا الظهر الرائع ؟، فأي خيبة سأمنى بها إذا ما اتضح وجهها عاديا بل مبتذلا قبيحا؟ ولكن أي كارثة ستحل بي إذا ما جاء الوجه على صورة الظهر في روعته فسوف أقع لا محالة في العشق، ولكن ممَّ أخشى ولما تنتابني هذه الرجفة ؟"[2].

ولعل الظهر العاري باعث على الشعور بأحاسيس متناقضة هي بحد ذاتها مصدر خوفه وتساؤلاته، إحساس بالجمال والرهبة في آن، شيفرة للاقتراب والابتعاد، فليس بالضرورة أن يُفصح

---

(1) هنريت عبودي، الظهر العاري، دار الآداب، ط 1، 1998 م، ص 10.

(2) المصدر نفسه، ص 11.

ظهر الفتاة الفرنسية "كلير" عن وجه يماثله في الروعة والجمال، مما يعني أن أفق التوقع لهذا الوجه المتواري مفتوح على احتمالات عدة؛ أولها أن يكون عاديا أو مبتذلا أو قبيحا، وثانيها أن يكون على صورة الظهر في روعته، ولهذا وصف الظهر والوجه إن اتسقا بالكارثة، لأنه سيقع في عشق هذا الجمال ربما مقابل الاستغناء عن جمال آخر كان بالنسبة إليه المثال. وسياق التساؤلات ما بين الظهر العاري والوجه إن كان فاتنا أم غيره يضعنا أمام سؤال حضاري في جوهره: كيف ترى "الأنا"/الرجل صورة "الآخر"/الأنثى بعد ما يقارب ثلاثة عقود على أنثى "مصطفى سعيد" في رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال" سنة 1960م، لا سيما أن معاينة "الأنا"/الرجل تأتي من وجهة نظر نسوية؟

مثلما ظهرت "كلير" على نحو مثير وموضوع جاذب للرغبة أيضا؛ لحظة انكشف رداؤها عن أعلى نهديها، وعن ساق طويلة شقراء البشرة على حد تعبير "أدهم"، الذي بدوره عشق كل متعلقاتها؛ روب نومها الناعم الملمس ورائحة عطرها وتفاصيل جسدها وغطرستها واستقلال شخصيتها، وجميعها أمور تعزّز صورتها "الأمازونية" الأخرى المكتفية بذاتها على نحو مهدد، فـ"أدهم مالك" لم يكن ضحيتها الأولى وإنما "ألكسي مافروس" أيضا الذي التقاها ليلة رأى ظهرها العاري في المطعم، كان إحدى ضحاياها التي لا تجزم الرواية أنها الأولى أيضا.

ارتبط مصير "أدهم" إلى حد ما بمصير "ألكسي مافروس"، (يوناني الأصل)، حين وقع أسيرا لجمال "كلير" وفتنتها، فهو يصف ازدواجية هويته الحضارية وتشابه موقفه الـ"بين بين" قائلا: "نحن أبناء عم في مطلق الأحوال [...] فاليوناني نصفه غربي ونصفه شرقي، وفيما يتعلق بي شخصيا فإني أحس بهذه الازدواجية على نحو صارخ [...] في بعض اللحظات أشعر بأني أوروبي مئة بالمئة، [...] ولكن حين يأتي القلب ليقول كلمته أتحول إلى شرقي من أعلى رأسي، حتى أخمص قدمي"(1). وعلى ما يبدو فإن أزمة "مافروس" هي إلى حد ما أزمة "أدهم مالك" وتجربة استدراجهما على هذا النحو واحدة.

---

(1) هنريت عبودي، الظهر العاري، ص 14

ومصيرهما في النهاية واحد، ضحايا لأنثى فوقية أكثر ما يسوّغ سلطتها جمالها وأمازونيتها في وقت واحد، وهذا بحد ذاته مصدر خطورتها على الآخر، يقول : "هذه المرأة الطاغية الجمال، العظيمة الثقة في قدرتها على اجتذاب من تشاء ومتى تشاء لا تهادن ولا تسامح، ففي اللحظة التي ستزل فيها قدمي وأنا أجول في عالمها ستلفظني خارجه ولن تحتاج إلى محو آثاري"[1].

وتتأكد لـ "أدهم" صورتها التي تأكدت لـ"مافروس" من قبله، حين دخل مرسمها الذي يحتوي على أشياء اعتقد "أدهم" أنها لا تصلح إلا للرّمي في القمامة، "وددت لو أستطيع توجيه ركلات متوالية لكل ما حولي من طلاسم وألغاز يستعصي عليّ فهمها"[2]. ولدى عودة "كلير" للبيت فاتحها بحقيقة الشعر المستعار والأقنعة المشقوقة عند الفم وغير ذلك، كاد الجدال بينهما أن يتحول شجارا، فأكدت له ضرورة هذه الأشياء التي يراها بلا قيمة في مهنتها الإعلامية، ولعل هذه الأشياء- المسكوت عنها- التي لم توصف على نحو واضح؛ جعلته يصف موقعه في حياتها ويترك للمتلقي أفق التوقع بشأن محتويات المرسم، يقول: "تصورت نفسي حذاء باليا مرميا في مرسمك فسخرت من مشهدي"[3].

اختلاف وجهات النظر بشأن جدوى محتويات المرسم جعلته يسخر من وجوده في حياتها ويتصوّر نفسه حذاء مهملا ومرميا في ركن مرسمها، إنه انعكاس لسوء تفاهم متبادل بينهما، وحصيلة للوهم الذي تستجليه الحقيقة، الحقيقة التي جعلت "أدهم" يتبين موقعه المهمّش الذي حاولت "كلير" أن تخفيه مدفوعة ببراجماتيّة تكاد تكون صبغة لعلاقة الآخر بالأنا.

---

(1) المصدر نفسه، ص 41

(2) المصدر نفسه، ص 73.

(3) المصدر نفسه، ص 94.

اكتفاء "كلير" بذاتها يمثله أيضا تمسكّها الشديد بحريتها وحرصها على نمط حياتها التي لا مكان فيها للمشاعر أو التنازلات، فهي أنثى فوقيّة ترفض أن يملي رجل أيا كان شروطه عليها[1]، تعمل في حقل الإعلام، ومتمسكة لأبعد الحدود بشروطها؛ تغادر البيت للعمل وتترك لأدهم مهمة تنظيم الفوضى في داخله وتحضير الطعام وانتظارها حتى العودة ، فالأدوار الجنوسيّة في علاقة "أدهم وكلير" ملغاة، ولعلّ هذا مؤشر آخر على أمازونيتها، فالرجل الشرقي يقوم بدور طالما رفضه في مجتمعه.

أما الناحيّة الماديّة في علاقتهما فقد كانت قائمة على الاستغلال من طرف واحد، فأدهم صيد ثمين، وفرصة "كلير" التي لا بدّ من استثمارها، حالة لا تتكرّر في مجتمعها، رجل يرفض أن تنفق عليه امرأة ويشعر بالزهو في الإنفاق على امرأة مثلها، أما هي فلا تبالي تلبس لكل حالة لبوسها، فهي مغريّة وجذابة طالما "ادهم" لا يقترب من خطوطها الحمراء، وعدائيّة وغريبة الأطوار إذا ما تدّخل بأيّ شأن من شؤونها تقول "لست امرأة من بلدك ... وينبغي ألا تنسى ذلك لحظة واحدة"[2]، لقد أنفق أدهم كلّ ما بحوزته من مال وهو يتنقّل برفقتها بين المطاعم الراقية والنزهات من مكان لآخر، مما اضطره الأمر إلى الاستدانة من صديق محامٍ يقيم في باريس منذ مدّة طويلة. نصحه بدوره بالابتعاد عنها قائلا: "ثمة جدار سيظل يفصل بينك وبين أهل البلد"[3]، كذلك نصحه عازف الجيتار سيّد "جوستنيان"، المقيم بجوار منزلها وصفها بقوله "امرأة قاسيّة". ولعل أمازونيتها الحضاريّة تتمثل بقبولها "أدهم" كشيء أو

---

[1] تناولت سيزا قاسم فكرة الوهم التي لعبت دور الوسيط بين الشرق– الغرب، التي تؤدي إلى صياغة صور مغلوطة عن الأنا والآخر.

انظر :سيزا قاسم، " موسم الهجرة إلى الشمال "، فصول، السنة 1، العدد 2، كانون الثاني/يناير 1981م، ص 224-229.

ورد على لسان بطل رواية سهيل إدريس ما يؤكد الوهم الذي تنسجه المخيّلة عن الآخر يقول: "تبحث عنها .. عن .. المرأة .. تلك هي الحقيقة التي تنساها .. بل تتجاهلها. لقد أتيت إلى باريس من أجلها. والآن، أرأيت أنك كنت مخدوعا عن نفسك، ساعة كنت تتصوّر أنهنّ كثيرات هنا، وأنه يكفيك أن تسير في الطريق، ليتهافتن عليك، ويحدثنك حديث الهوى".

سهيل إدريس، الحي اللاتيني، دار الآداب، ،بيروت، لبنان، ط 1، 1953 م.

[2] هنريت عبودي، الظهر العاري، ص 136

[3] هنريت عبودي، الظهر العاري، 84

بالأحرى مستودعا للجنس ستتخلص منه حينما تشعر تجاهه بالملل، تواجهه قائلة: "لا تحلم بفرض حياة أسر علي لدي نمط عيش محدد ولن أتخلى عنه من أجل كائن من كان"[1].

وفي رواية أحلام مستغانمي[2] "*ذاكرة الجسد*" تجسّد "كاترين" الأنثى الفوقية، التي تجد في توقف "خالد بن طوبال" عند رسم وجهها دون جسدها إهانة صارخة لأنوثتها، وقد احترف "خالد" مهنة الرسم جرّاء تعرض يده للبتر إثر مقاومته المستعمر الفرنسي على أرضه "الجزائر"، يقول: "أنا الرجل المعطوب الذي ترك في المعارك المنسية ذراعه"[3]، ولهذا دخل معارك من نوع آخر، فنية الطابع، الرسم طريقة أخرى تصمد بها الذات أمام نفسها وتواجه به "الآخر" أيضا، إنها وسيلة مقاومة للفناء والنفي، وأفق آخر للبحث عن للحرية.

يلتقي "خالد" في مدرسة الفنون الجميلة طلبة الفنون الهواة، كان الموضوع رسم موديل نسائي عار، في تلك اللحظة فوجئ برؤية امرأة عارية تحت الضوء تغير أوضاعها وتعرض جسدها بتلقائية، أمام عشرات العيون، تشبه تلقائية ظهر "كلير" المعروض بسخاء في المطعم أمام زائريه، لكنه- وأقصد خالد برواسب عقدة رجل من جيله (أربعون عاما من العمر) رفض رسم ذلك الجسد بحجة الخجل أو الكبرياء -على حد تعبيره-، واكتفى برسم الوجه حسب ما بدا من زاويته أو بتعبير آخر رؤيته، أما "كاترين" فقد شعرت لدى رؤيتها اللوحة الناقصة بالإهانة نظرا لإهمال جسدها (الإقصاء) وتجاهله فقالت: "أهذا كل ما ألهمتك إياه"[4] فأجابها: "إن فرشاتي تشبهني، إنها تكره أيضا أن تتقاسم مع الآخرين

---

(1) المصدر نفسه، 123

(2) أحلام مستغانمي، كاتبة جزائرية، خريجة كلية الآداب في الجزائر/أدب عربي، حاصلة عام 1982 على دكتوراه في علم الاجتماع من جامعة السوربون في باريس، ترجمت أعمالها إلى اللغات الإنجليزية والفرنسية والإيطالية، حائزة على جائزة نجيب محفوظ للرواية عام 1989 م، صدر لها: ذاكرة الجسد (1993 م)، دار الآداب، فوضى الحواس (1998 م) دار الآداب، عابر سرير (2002 م)، منشورات أحلام مستغانمي.

(3) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 13، ص 100.

(4) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 95.

امرأة عارية حتى في جلسة رسم"[1]. مما يعني أنّ الفرشاة تشبه صاحبها وتتحيّز بشدّة لاختلافها عن الآخر، تكره أن تتقاسم امرأة عارية مع آخرين، لهذه الفرشاة أيضا مخططاتها في مقاومة المستعمر، هي فرشاة لرجل رفض وجود المستعمر على أرضه كما رفض وجود جسد المرأة العاريّة في لوحته.

إنّ "إيقاع النقصان"[2]؛ نقصان اللوحة والاكتفاء برسم الوجه دون الجسد، إحدى سمات روايتيّ مستغانمي؛ *"ذاكرة الجسد"، "وفوضى الحواس"*، فبطلا الروايتين يعانيان بتر ذراعيهما؛ فقدها الأول في حرب التحرير على يد المستعمر الفرنسي، في حين فقدها الثاني على يد العسكر الجزائري إبّان مظاهرات أكتوبر عام 1988 م، لذا لا غرابة أن يرسم "خالد" اللوحة ناقصة لأن الأشياء من حوله تتماشى مع منظوره لجسده وهويته التي شوّهت بفعل الاستعمار. ولعلّ "النقصان" الذي اشتملت عليه اللوحة هو سر تعلّق "أحلام" بها، يقول "خالد": "غريب هو عالم النساء حقا كنت أتوقع أن تقعي في حبي وأنت تكتشفين تلك العلاقة السريّة التي تربطك بلوحتي الأولى "حنين" لوحة في عمرك وفي هويّتك وإذا بك تتعلّقين بي بسبب لوحة أخرى تعبر الذاكرة خطأ"[3]، ويقصد اللوحة التي رسمها للمرأة/ "الآخر" وتعلقها بها ليس رغبة وإنما هو تمسّك الإنسان بقضيته والدفاع عنها.

---

[1] المصدر نفسه 95ص.

[2] انظر: رشيد الإدريسي، روايتا أحلام مستغانمي، لذّة التفاصيل المستترة، الآداب، العدد10/9، أيلول، تشرين أول، 2000 م، ص49، ص 59.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 96

5:2 الآخر الإسرائيلي

- الذكر الاستعماري

تكاد رواية *"الميراث"* لسحر خليفة تنفرد بين مجموعة الروايات بخصوصية تلقيها للآخر. فالبطلة مولودة في أمريكا من أم أمريكية وأب عربي فلسطيني، ولعل في إشارة كهذه إحالة للمرجعيات التي تشكلت فيها الرواية:

أولها: مشروعية الوجود الإسرائيلي بدعم من الغرب- أمريكا- الذي يمثل الآخر الكولونيالي؛

ثانيها: التطورات والتحولات السياسية محليا ودوليا في الفترة ما بين 1990-1997، زمن كتابة الرواية.

أما أهم هذه التحولات التي كان لها أثر في وجود الرواية فهي على التوالي أزمة الخليج (1990 م)[1]، والحرب التي تلتها (1991 م)[2]، واتفاقية أوسلو (1993 م)[3]، وانتخاب رئيس للسلطة الفلسطينية (1995م)، ولعل هذه التحوّلات مجتمعة هي مسوّغات وجود العمل الروائي، الذي نقلته الروائية سحر خليفة في لحظته المعيشة بتسجيلية واقعية مدهشة[4].

---

(1) أزمة الخليج (1990): في 1990/8/2 حدثت الكارثة التي مزقت الأمة العربية باحتلال العراق الكويت وحصل شرخ وانقسام كبير في العالم العربي، ص 35.

(2) حرب الخليج (1991): وهي معركة تحرير الكويت في 1991/1/17، ص 355.

(3) اتفاق أوسلو (1993) وهو اتفاق تعترف فيه منظمة التحرير بإسرائيل رسميا بمقابل أن تعطي إسرائيل منظمة التحرير حق الحكم الذاتي في غزة والضفة الغربية، ص 355.

انظر: طارق سويدان، فلسطين التاريخ المصور، الإبداع الفكري، ط 2، 2004م.

(4) انظر: فيصل دراج وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية، شهادة سحر خليفة بعنوان "أنا وحياتي والكلمة"، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دارة الفنون، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، الأردن، ط 1، 1999 م، ص 15.

وقد أورد نزيه أبو نضال في كتابه "*تمرد الأنثى*"، ما يأتي: "وفي الميراث عام 1997 م تتوقف سحر خليفة من خلال بطلة روايتها (زينة) لترصد الوقائع الفجائعية التي أعقبت "أوسلو" وقيام السلطة الفلسطينية بهوية وطنية زائفة، ممهورة بالأحرف العبرية وبإرادة الحاكم العسكري الصهيوني"[1].

وقد رأت بثينة شعبان في كتابها "*مائة عام من الرواية العربية*" أن رواية "الميراث" "ناقشت الاتفاقات المنهارة التي لا تشتري أرضا وحقوقا ولا تحقق كرامة ولا تحقق عدلا ولا مساواة"[2].

إنّ رواية- *الميراث*- حاملة لمكونات الذات الفلسطينية؛ تلك التي تهاجر وتترك الأرض وفي داخلها الألم والمعاناة والحلم، حلم العودة مجددا، لقد هاجر أبو زينة من "وادي الريحان" إلى أمريكا، اشترى وباع وتزوج النساء، ولكنه ظل يطارد في أعماقه الحلم، حلم العودة مجدّدا؛ وحقق مبتغاه تاركا "زينة" ابنته من زوجته الأمريكية في نيويورك عند جدتها ديبورا.

تتمثل إشكالية "الآخر" في شخصية "زينة" في إطار بعدين رئيسين:

الأول: الآخر الكولونيالي- الغرب- وما شكله من أزمة هووية. (انظر العنوان)؛

الثاني: الآخر الإسرائيلي، وإذا جاز وسمه ب "الآخر" فهو آخر نوعي، معقّدة ومتشابكة علاقاته التاريخية، فضلا عن تدخل مصادر كثيرة أثرت في مدخلات إدراك صورته، في مقدمتها النص الديني، والثقافة الشعبية، والتعليم الرسمي، ووسائل الإعلام المختلفة، والمنتج الأدبي حول الإسرائيلي مثل "*عائد إلى حيفا*" و"*رجال في الشمس*" لغسان كنفاني وإعلاميا مسلسل "*رأفت الهجان*"، والأمثلة كثيرة ليست الدراسة مجالا لحصرها.

---

[1] نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 50.

[2] بثينة شعبان، مائة عام من الرواية العربية، دار الآداب، لبنان، ط1، 1999، ص 228.

اختصت *"الميراث"* -كما سبقت الإشارة- بمحتوى الذات العربية الفلسطينية بوصفها مركبا من حقائق وتفسيرات وتخييلات وطموحات وإخفاقات حسبما ذهب الباحث، لـورد (G.G. Lord)[1]. أمـا الحقائق التي تعتبر أهم مكوّنات الذات، فهي تاريخية تؤكد مركزية الآخر الإسرائيلي عسكريا وسياسيا لا سيما فيما يتعلق بالظروف التي تحيط بحاضر القدس العربيّة ومستقبلها تقول "زينة": "باتت القـدس دولة أخرى لها حدود ومعايير ونقطة تفتيش وهويات ولا تنقصها إلا الفيزا وحتى هذه وفروهـا لهـا وأسموها تصريحا"[2].

وتظهر مركزية الآخر في مسؤوليته عن حقائق أخرى هي إحدى مكونات الذات الفلسـطينية أيضا، بل إنها مكون يعيش في أعماق الفلسطيني وتسكن وجدانه، إنها واقع جسده التاريخ ممثلا فـي الهجرة (النكبة) عام 1948م، تقول (شعر مقتبس): "هنا جاؤوا، هنا وصلوا، بسُـفن تحمـل الآلاف، تقذفهم بلا رحمة، هنا رحلوا، وإن رحلوا فعبر البحر والمينا، فأين أبي، وهل هاجر، وهل عادت بـه الأيام للهجرة"[3].

تعكس تساؤلات زينة "أين أبي؟ هل هاجر؟" مركزية الهجرة في حياة والدها وكـل فلسـطيني ترك أرضه، ذكرياته وأحلامه ويومه وغده للمجهول، فالهجرة/"النكبة" محتوى أصـيل فـي الـذات، تتوارثه الأجيال جيلا بعد جيلا، وتقاومه "الذات" بالحلم، حلم "العودة" مجددا، إنه اسـتراتيجية موجهـة لمركزية "الآخر الإسرائيلي" الذي يمثل الإقصاء والإبعاد، وزينة تـدرك ولـع والـدها بـذكر وادي الريحان، وهو قعر نيويورك، في صخبها وتناقضها وهامشيته وضياعه في شوارعها واحتياله علـى نسائها كي يشترين منه البضائع بحجة قدسيتها، والدها الذي كان يردد أغاني الوطن الحزينة وهو في

---

(1) الطاهر لبيب، صورة الآخر ناظرا ومنظورا إليه، ص 338

(2) سحر خليفة، الميراث، ص 138.

(3) المصدر نفسه، ص 38.

حالة سكر شديد ويقول إنه ابن الدنيا، وإنه لفّ العالم ورأى كل شيء وسمع كل شيء، ولم يبق شيء يثير دهشته أو أعصابه، ومع ذلك كان يهتز ويبدأ بالبكاء لمجرد ذكر اسم صديق أو قريب في دمشق أو بيروت أو ذكر البلد، إنه حال كل فلسطيني مهاجر دفعته الهجرة في قلب العالم إلى اللامكان، واللاتجربة، سوى أنها تجربة مفتوحة على الحزن والتشرد والانتظار، إنهم جميعا "عوليس" تنتظره "بينلوبا" الحزينة، لكنهم لا يكفّون عن حلم واحد، حلم العودة المطرّز برقم وقرار في هيئة الأمم المتحدة.تقول زينة: "دفعت الباب وأنا أصيح؛ "راجعين للبلاد راجعين للبلاد" زوجة أبي اقتربت وهي تحمل ملعقة خشب كبيرة ولوحت بها مهددة: – الكذاب بيروح عالنار، بكرة بتروحي على جهنم وبتذوبي هناك مثل الشمعة. بدأت بالبكاء لكن بعناد أكثر كررت: راجعين للبلاد والله العظيم، سمعته بأذنيّ روحي اسمعيه– وتقصد والدها"[1].

وكما للذات الفلسطينية استراتيجياتها في المقاومة التي تجسد مقولة "آرنست همنغواي/ الشيخ والبحر، 1952": "الإنسان قد يقتل وقد يُدَمّر ولكنه لا يهزم أبدا"، إلا إن "زينة" تكشف بعد عودتها لوادي الريحان بجواز سفر أمريكي الواقع المأساوي الذي تفرضه سياسات "الآخر الإسرائيلي" من خلال ممارساته القمعية، وجميعها استراتيجيات لخنق حلم العودة في نفوس المهاجرين، تقول "زينة": "وهالني الفارق الجسيم ما بين الداخل والخارج فطول الطريق ما رأيت إلا الزبالة والحيطان الملطخة بالأسود والأبيض وألوان الطراشة المبعثرة فوق الكتابة على الجدران والشوارع المملوءة بالخردة ومياه المجاري ووسخ كثير أما هنا– وتقصد داخل ساحات البيوت– فهذا الماء وهذا الزهر وفيض النظافة، وفيما بعد عرفت أن هذا نظام البلد أو نظام البلاد"[2].

---

[1] سحر خليفة، الميراث، ص 16

[2] المصدر نفسه، ص 45

أما تناقضات الحلم والواقع، الطموح والفشل التي تعيشها الذات الفلسطينيّة؛ فتمثلت في الدعايات التي روّج لها السلام والتعايش السلمي مع "الآخر" الإسرائيلي في حين أن الواقع لا يقدم إلا مزيدا من القمع والاضطهاد والتدمير والاستيلاء، وكل ذلك يحدث باسم السلام، وإخفاقات السلطة ما بعد اوسلو تقول "زينة": "هم ما زالوا في كل مكان، ويتمترسون في كل مكان ويتوسعون في كل مكان، فأين السلطة، أبدون السلطة يكون وطن"[1].

وفي البؤرة إياها بؤرة الطموح والفشل والتساؤل المرير "أبدون السلطة يكون وطن؟". يتركز إخفاق المشروع/الطموح والحلم- مشروع النضح- الذي خططوا له وحشدوا الطاقات الفكرية والمادية لإنجازه، إنه خطوة لإثبات الذات في قلب سلطة الوطن، لكنه برهن على أرض الواقع بأنه كارثة بيئية خطرة أدت لانتشار الجرذان والفئران بين المدعوين فضلا عن الأوبئة الخطيرة، وحين طوقت أجهزة الأمن الإسرائيلية المكان كانوا جميعا في غفلة عما يدور حولهم، وفي غمرة الاحتفالات "ما انتبهوا أن القلعة باتت معزولة عن العالم ووادي الريحان بقوات الأمن وحصار جديد"[2]، إنه تصوير لما آلت إليه حال الفلسطينيين ما بعد "أوسلو".

إنها محاولات "الآخر الإسرائيلي" لخنق أية محاولة فيها تأكيد للذات، وفيها سلطة من نوع ما، وحالهم (أصحاب المشروع) تلك وهم يتخبطون بين الجرذان التي انتشرت بين المقاعد وأحدثت فزعا كبيرا، ثمّ وهم عالقون لا يجدون مخرجا للوصول من حيث أتوا فكل الجهات مطوّقة بأجهزة الأمن الإسرائيليّة، وحالهم وهم يوجهون التُهم إلى بعضهم تنسحب على أبي الخيزران سائق الشاحنة في رواية *"رجال في الشمس"* لغسان كنفاني[3]، السائق الخصي ورمز القيادة الخرقاء، الذي تحكّم بمصير

---

[1] سحر خليفة، الميراث، ص 243

[2] المصدر نفسه، ص 287

[3] غسان كنفاني، الآثار الكاملة، الدار الوطنيّة للنشر والتوزيع، بغداد، 2001 م، انظر: رجال في الشمس، ص 55.

أولئك الشبان حين حملهم في خزان شاحنته وأودى بهم للموت الحتمي .خنقا، بسبب جشعه المادي وعبثه على الحدود في أحاديث جنسيّة حول راقصة؛ مما أثارت غرائزه المسلوبة؛ وتسبّب بنسيان من ينتظره في الخزّان، وبدلا من اعترافه بجريمته صرخ وهو يرمي بجثثهم المتفحمة في الصحراء: "لماذا لم يدقوا جدار الخزان لماذا لماذا؟".لقد حمّلهم مسؤوليّة موتهم خنقا في داخل الخزان ولا يجد من يسائله على جريمته، على هذا النحو تمثلت إشكالية إخفاق المشروع في "الميراث" في سؤال جوهري مشابه؛ من المسؤول عن الإخفاق؟ ماذا نفعل؟ ويتشابه هذا أيضا مع التساؤل الجوهري لرضوى عاشور[1] في رواية *"قطعة من أوروبا"* في قولها: "كيف أوصلتمونا إلى ما نحن فيه؟"[2]، تساؤلات تعكس الدائرة المغلقة التي يدور فيها مستقبل الشعوب التي ترى بارقة الأمل في الاتفاقات السياسية، ولكن ما يدورعلى أرض الواقع غير ذلك.

في ظل ظروف متشابكة ومعقدة كهذه تتشكل معضلة الذات أمام نفسها والرأي العالمي والآخر الإسرائيلي، "ماذا نفعل؟" سؤال الذات الذي تطرحه ما بعد أوسلو، بعد أن أصبحوا جميعا معزولين عن العالم "سؤال ملغوم في داخله موقف إنسان، بل موقف مسؤول وحكومة، وهذا يعني أن إجابته لن تفسر بموقف عابر أو بعد محدود بساعته، بل بالتاريخ، والسياسة وحكومة ليست بحكومة، وشوارع ليست للسلطة وطرق التفافية... ويقال لهم هذا تحرير، هذا للسلم، هذا التفاف على الماضي حتى نصل إلى المستقبل لكن الحاضر ليس لكم وبهذا نسميها التفافية"[3].

---

[1] رضوى عاشور، روائيّة مصريّة ، صدر لها: حجر دافئ (1985 م) ،خديجة وسوسن (1989 م)، غرناطة ج1، مريمة والرحيل ج 2، ج 3 (1995 م)، أطياف (1999 م)، قطعة من أوروبا (2003 م) .

[2] رضوى عاشور، قطعة من أوروبا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2003 م، ص 169.

[3] سحر خليفة، الميراث، ص 293.

هكذا يحمل "*الميراث*" عنوانه، إنه ميراث الحلم والإخفاق والتاريخ المزوَّر، الذي تمثل ذروته "فتنة" زوجة الأب، الحامل اصطناعيا في أحد مختبرات هداسا، حاملة في أحشائها بذرة الصراع الهووي الفلسطيني الإسرائيلي على الأرض، صراع في جوهره الذكر- الاستعماري الذي تحمله "فتنة" في أحشائها، تبلغ ذروته حين تحاصر القوّات الأمنية سيارة الأم وتمنع مرورها إلى المستشفى وهي في حالة مخاض، لكنها تضع وليدها (ذكر) بعد صراع مرير مع الموت، ولعل هذا الأمر دفع والدة "فتنة" ووريثة التاريخ وصراعاته المختلفة، وحاملة مفاتيح الأقصى، دفعها لحمله بين يديها ودفعه إلى أحد الضباط الإسرائيليين قائلة بالانجليزيّة: "خذوا هذه حصتكم" ومسوّغ وجودكم؛ حصة ذكورية اصطنعتموها، حصّة لم تولد بصورة طبيعية في أماكن آمنة مستقرة وإنما على الحواجز الأمنية، وتحت أنظار جيوشكم وضباط أمنكم، هذه حصتكم واتركونا نعيش بسلام، على هذا النحو تستمد هذه الحصة الذكورية مشروعية وجودها بالقوّة. هذا الموقف الرافض للمولود الذكر وتقديمه لصانعيه ومشرعي وجوده في الحياة هو الموقف نفسه الذي جابهت به ابنتها حين عرفت أنها حامل اصطناعيا، فهو المحصلة النهائية لصراع تسبّب بموتها، موت الأم فتنة- الأصل، ووضعها ساعة الإنجاب تحت قبضتهم ليأخذوا حصتهم المصنّعة في مختبراتهم دليل واضح على تماهي الذكر مع الوجود الإسرائيلي فوق أرض عربيّة.

"*الميراث*" محصلة لصراع بين ذكر أسهم في إيجاده "الآخر" الإسرائيلي مع التركيز على نوع الجنس (ذكر) وصلته الوثيقة بالميراث ومشروعية حصة الذكر في الإسلام "للذكر مثل حظ الاثنين" وما يترتب على ذلك من مضاعفة لحصته، إذ تبدو مسألة الميراث للوهلة الأولى بين زينة والأخ

المصنّع في مختبرات الآخر الإسرائيلي، ولكنها في الحقيقة بين الأم الأصل "فتنة" والآخر الذي تسبّب بموتها وتقطّع أوصالها على الحواجز الأمنيّة الإسرائيليّة[1].

على عكس "الميراث" تماما تأتي رواية رضوى عاشور *"قطعة من أوروبا"* (2003 م) فقد تناولت الأولى الواقع روائيا (شخوص وصراعات) في علاقته مع "الآخر" الإسرائيلي، في حين جاءت تمثيلاته في *"قطعة من أوروبا"* في إطار أكثر شموليّة، هو إطار "الآخر الكولونيالي" ومرجعياته التاريخيّة، ليتأكد التقارب ما بين الفن والتاريخ؛ حيث " يواجه كاتب الرواية التاريخيّة مسؤوليّة مركبة، فهو من جهة مدعو لتناول مرحلة تاريخيّة، بالمعنى الرسمي، ومن ثم إعادة إنتاجها أو تقديمها للقارئ بعد أن يبث فيها روح الحياة"[2]، تماما كما فعل جمال الغيطاني في رواية "الزيني بركات" حين أعاد إنتاج تاريخ المماليك في مصر.

أراد "الخديوي إسماعيل" جعل مصر *"قطعة من أوروبا"*- عنوان الرواية-، تلك الإرادة التي أنهت حياته في المنفى وجعلت مصر تحت طائلة المديونيّة؛ والتي بصددها كتب "بنجامين دزرائيلي" رسالة لامرأة أحبها تدعى "سلينا"، هذه الرسالة وثيقة تاريخيّة تؤكد الحال الذي آلت إليه مصر في عهد الخديوي، كتب: "[...] اشتريت لإنجلترا أسهم خديوي مصر في قناة السويس"[3]، والرسالة تظهر حقيقة تاريخيّة حين شرّع الخديوي أبواب مصر لأطماع المستعمرين إنجليز وفرنسيين وإيطاليين وأمريكان ويهود بحجة الاستثمار الاقتصادي.

---

[1] لمزيد من التفصيل انظر: مجموعة من المؤلفين، أفق التحولات في الرواية العربية، دراسات وشهادات، المؤسسة العربية للدراسة والنشر بيروت، لبنان، ط 1، 1999 م، فيصل درّاج، سحر خليفة في الميراث هجاء متاحف الكوابيس، ص 13.

انظر أيضا: فيصل درّاج، "الميراث" هجاء متاحف الكوابيس، الآداب، العدد 8/7 تموز،آب، 1997 م، ص 4.

[2] نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، ص 147

[3] رضوى عاشور، قطعة من أوروبا، ص 48

ومع ذلك فالكاتبة لا تتعامل في روايتها مع التاريخ بوصفه مادة جافة، لكنها تـتقمّص روحـه وتستلهم أحداثه مجددا بروح الحاضر وآلياته، بدءا بالملاحظة البسيطة التي دُونت في أزمان مختلفـة وحتى عصر الحاسوب، فمن خلال السارد العليم/"الناظر" تجوّلت الكاتبة بين زمنين مختلفين؛ عين على الحاضر (زمن الناظر الخاص) وما يستجّد فيه من أحداث شخصيّة وسياسية وصراعات، وعين على الماضي (زمن الناظر الشمولي)، مؤكدة من خلالها مقولة "التاريخ يعيد نفسه".

فالناظر يتحدّث عن حريق القاهرة في السادس من يناير عام 1952 م؛ بالعين نفسـها التـي تشهد أحداث الحادي عشر من سبتمبر عام 2001 م، لدى اختراق مبنـى (بـرج التجـارة العـالمي) بالطائرات، مع فارق جوهري يتركز في القضيّة التي رفعتهـا زوجتـه أمـام المحكمـة المصـريّة والمتضمنة فقدان أهليته في حضانة بناته الثلاث لأنه مقعد وغير قادر على الحركة، إشارة للتماهي بين ما كان عليه (الناظر) من قوّة وشباب في تلك الآونة –حريق القاهرة– وما آلت إليه حاله من الضعف والشيخوخة، بوصفه ممثلا للتاريخ في كلتا الحادثتين، وذلك مؤشر على عدم قدرة التاريخ على مواجهة أحداثه أيضا.

وإذا كانت مكوّنات الذات العربيّة الفلسطينيّة طموحات وأحلاما وإخفاقا وصراعا هي هواجس الكاتبة في *"الميراث"* ومادتها الروائية؛ فإن اقتباسات "الناظر" في دفتر مسوّداته في رواية ***قطعة من أوروبا"*** والشهادات ونشرات الأخبار وما ورد في كتب الرافعي إضافة للوثائق الرسـميّة (الصـحف والتقارير والمقابلات ..الخ) وملفات الصور من أرشيف صحافيين وانطباعات الآخر ممثلة بتشرشـل رئيس وزراء بريطانيا والروائي الفرنسي فلوبير والشاعر ييتس [...] الخ؛ شـكّلت بمجملهـا المـادة الروائية التي أطلّ من خلالها الناظر على الماضي والحاضر على "الأنا و"الآخر" على حـد سـواء. فالرافعي في كتابه "مقدمات ثورة يوليو23" يرى في حريق القاهرة مأساة ينفطر لها القلب قامت بـه العناصر الرديئة من الشعب: "رأينا الغوغاء يشعلون النار جزافا في المحلات التجارية دون مبـالاة أو

اكترات"[1]؛ وقد صنّف الناظر أسماء المنشآت التي أحرقت- إلى ثلاث مجموعات أساسيّة "بنوك ومتاجر ومحلات تخص الإنجليز وبعض الأوروبيين، متاجر أثرياء يهود دور سينما وبارات"[2].

ويستغرب "الناظر" أن تردد كلمة (غوغاء) التي أُطلقت على أولئك الذين قاموا بفعل الحريق تحت بند "ملحوظات"، وشكلت قاسما مشتركا بين من تناولوا الموضوع؛ الليبرالي والقومي والشيوعي والمؤرخ وكاتب المقال الصحفي السريع، علما بأنّ الذين وُصفوا بـ"الغوغاء" أحرقوا نادي الترف ولم يمسوا المعبد اليهودي الملاصق له. لم يحرقوا المعبد اليهودي، وأحرقوا محلات "شيكوريل" و "أوريكو" و"شملا" و"شالون وبن زيون" التي يمتلكها يهود، أحرقوا "جروبي سليمان" ولم يحرقوا محل "سمعان صيدناوي" المقابل له في الميدان"[3]. وهذا بحد ذاته مفارقة لأنه ينفي تهمة الغوغاء عن أولئك الذين قاموا بفعل الحريق، لسبب بسيط أنهم كانوا يمارسون عمليّة الاختيار وأقصد اختيار أمكنة يجب أن تحرق، وأخرى لا يمكن حرقها لأنها ممتلكات مصريّة.

والناظر (المتقمّص لروح التاريخ وجوهره)، يعاين مشهد الحريق من خلال وثائق أخرى (الصور) ليحسم الشك باليقين ويكون أكثر مصداقيّة وواقعيّة، ليحدّد هويّة الفاعلين، ويتحقّق من حقيقة تهمة " الغوغائيّة"، ويجد أنّ الصور وثيقة أخرى تكشف أنّ الحريق قد استهدف أماكن دون غيرها مثل محل"بن زايون"، في حين أن مكتبة نهضة مصر -مثلا- لم يمسّها الحريق، إضافة إلى محلات تجاريّة أخرى مثل محل" سعد كامل وولده محمد"، مما جعل الناظر يتمتم: "هناك منطق في هذا الجنون"[4]. ويقصد نفي الغوغائيّة واثبات المنطق لفعل من قاموا بالحريق، ذلك لأنه ردّة فعل أكيدة لما يحصل في "مصر" في تلك الآونة.

---

[1] رضوى عاشور، قطعة من أوروبا، ص 34

[2] المصدر نفسه، 177

[3] رضوى عاشور، قطعة من أوروبا، ص 177.

[4] المصدر نفسه.w177

وحين عاين الناظر موقف "الآخر"/جروبي صاحب المحلات التجاريّة والاستثمارات في "مصر" من الحادثة نفسها، وجده أكثر موضوعيّة وحياديّة، فلم يتهم من فعلوها بالغوغائيّة، وليست هذه ديمقراطية منه، بل لأنّ "جروبي" وهو الأكثر تضرّرا من الحريق كان قد مات قبل الحادثة بخمس سنوات، لذا يقول الناظر: "لم ينتحب ولم يصب بالذهول ولا وجد حلاً على طريقة (عبد الرحمن الرافعي) فقال إنّ الغوغاء فعلوها، ولا أعدّ ما حدث مفهوما في سياق حقيقة جغرافيّة بسيطة نميل دوما إلى إسقاطها؛ وهي أنّ مصر في نهاية المطاف ليست إلا جزءا من إفريقيا، وما دام المرء في قلب الظلام فليتوقع أيّ شيء"[1]. ومحاكمة الناظر للتاريخ وللأحداث فيه قدر من الكاريكاتوريّة فكأن به يقول: "المستعمر الجيّد هو المستعمر الميّت"، فـ"جروبي" كان وادعا جدا في مماته لأنّ الحقيقة لم تستفزّه كما لو كان حيا بسلطته وجشعه. هكذا أكّد الناظر بحياديّة تامّة وموضوعيّة أنّ حريق القاهرة منطقي ومنظم على نحو لا تنكره الوثائق التاريخيّة والصور والحقائق.

ولعلّ أبرز تمثيلات "الآخر" هي تلك "الانطباعات" التي تؤكد وجهات النظر المختلفة حول الشرق (مصر) بوصفه اختراعا غربيا –الاختلاف– ممثلا بأبي الهول أحد رموز الحضارة المصريّة القديمة؛ كتب تشرشل (رئيس وزراء بريطانيا) في مذكّراته عقب زيارته وروزفلت (الرئيس الأمريكي) لمصر عام 1943 م: "حدّقنا فيها لبضع دقائق لفّنا فيها الصمت، وقد بدأ الليل يخيّم بظلاله على المكان. لم تقل لنا شيئا. احتفظت بابتسامتها الغامضة"[2].

---

(1) رضوى عاشور، قطعة من أوروبا، ص 174

(2) المصدر نفسه، ص 5.

إنّ انطباعات الرحالة الأوروبيين في القرن التاسع عشر، انعكاس لنظرتهم للشرق، وإعادة لإنتاجه، أو بالأحرى التأكيد على الخوف كقاسم مشترك في انطباعاتهم المختلفة . اختصرها الروائي الفرنسي "فلوبير" في قوله: "جمدنا بنظرته المفزعة"[1].

وكتبت هارييت مارتين أيضا عبارة محيّرة على حد تعبير الكاتبة: "لا يملك الوافد الغريب على المكان إلا أن يفشل تماما في رؤية أبي الهول، أو يراه فيرى فيه كابوسا"[2].

وتقف نظرة (المقريزي) لأبي الهول في مواجهة الانطباعات الآنفة الذكر كتب: "في وجهه حمرة ودهان يلمع عليه مسحة بهاء وجمال كأنه يضحك مبتسما"[3].

إنّ اقتراح إدوارد سعيد باعتبار الاستشراق خطابا يؤسس الشرق في وعي الغرب تؤكده وجهات النظر المختلفة الآنفة الذكر، بوصفها خطابا يهدف لبناء العالم في العقل الأوروبي، فقد "استطاعت الثقافة الغربية عن طريقه أن تتدبّر الشرق -بل حتى أن تنتجه- سياسيا واجتماعيا وعسكريا وعقائديا وعلميا وتخييليا في مرحلة ما بعد التنوير"[4].

أما "الآخر الإسرائيلي" في الرواية فقد استعان "الناظر" بحفيدته "شهرزاد" لتبويب الحقائق المتعلقة به وجمعها من شبكة المعلومات(الإنترنت)، وشهرزاد القرن الواحد والعشرين، بعكس شهرزاد ألف ليلة وليلة، المرأة التي أنقذت بذكائها وحيلتها نفسها وبنات جنسها من دون جوانيّة (شهريار) وشهوته المرضيّة للقتل، فالأولى ابنة التكنولوجيا والحاسوب، ابنة صناعة الثقافة والثورة الاتصالاتيّة؛ لا تجيد مسك القلم بطريقة صحيحة، وخطها مثل نبش الدجاج على حد تعبير الناظر، وحين سألها

---

(1) المصدر نفسه.ص5

(2) المصدر نفسه.ص5

(3) المصدر نفسه، ص 6

(4) إدوارد سعيد، الاستشراق، ترجمة كمال أبو ديب، ص 39

"الناظر"/الجد حين كانت صغيرة:" ألا يعلموكم الخط في المدرسة يا شهرزاد؟!" يعلمونا [...] أندهش تقول: " حصلت على أربع من خمس في امتحان الخط "[1].

ولكنها وبرغم رداءة خطّها توفق في جمع المعلومات من شبكة المعلومات (الإنترنت)، حين طلبها " طبعتها ونسّقتها وأضافت إليها عناوين فرعيّة، وتحت عنوان "المنتحر" كتبت شهرزاد – "ماركو باروخ" البلغاري مؤسس ثلاث جمعيات صهيونيّة في القاهرة والإسكندرية وبور سعيد . وفي ظرف آخر أعدته شهرزاد أيضا وجد الناظر ترجمة بالإنجليزية لمقابلة نشرت بالعبريّة في جريدة "يديعوت أحرونوت" بتاريخ 31 مايو 2002 وهي مقابلة مع شخص اسمه (كردي): "في الأربعين من عمره [...]، مفلس. مديون. فقد وظيفته وقُبض عليه بتهمة الاختلاس [...] يطلبون من كردي كما يطلبون الآخرين 30 يوما كل عام لخدمة الاحتياطي في الجيش، مهمته كهربائي لسيارات الجيش، عرّضه سلوكه أثناء الخدمة للسجن عدة مرات، فهو يرفض القيام بما يكلّف به، يلعب الورق ويحتسي الخمر أثناء العمل، وإن خطر له أن يترك عمله لمتابعة مباراة كرة قدم أو العودة إلى بيته، يغادر سواء وافق الضابط المسؤول عنه أم لم يوافق"[2].

تولى "كردي" مهمة قيادة جرافة يتجاوز وزنها 48 طنا دون المعدات العسكريّة أي أن وزنها يصبح بما تحمله من معدّات 60 طنا، وعلى الرغم من أن كردي وفق ما ورد في المقابلة لم يسبق له قيادة جرّافة من هذا النوع إلا أنه قادها طوال 75 ساعة متواصلة بلا نوم ، وتفوّق في المهمة الموكولة إليه. واللافت للنظر أن جميع المؤشرات في المقابلة تؤكد سلبيّة "كردي" وفشله في جوانب حياته المختلفة إلا في مهمة الموت التي أوكلت إليه في "مخيّم جنين" فقد أظهر تفوقا مذهلا، تؤكد ذلك تعابير الهدم التي وردت على نحو لافت يعزّز ارتباط "الآخر الإسرائيلي" بأمرين:

---

[1] رضوى عاشور، قطعة من أوروبا، ص 131

[2] رضوى عاشور، قطعة من أوروبا، ص 137

الأول: يتعلق بالسمات السيكولوجيّة لشخصيّة "كردي" الذي قام بفعل الهدم؛

الثاني: يتعلق بفعل التدمير المرادف لشهوة الموت.

وتتضح السمات السيكولوجيّة للإسرائيلي التي تعزز قابليته لتقبل فكرة موت "الآخر" وتدميره ونفيه مدفوعا بدوافع أو مزاعم دينيّة وسياسيّة، وذلك بوساطة تغييب الوعي (العقل)، والقيام بما ينافي منطق الحياة. وفيما يأتي المؤشرات إلى وردت على لسانه:

- "داخل المخيّم لمع شيء في رأسي. أصابني جنون"[(1)]؛
- "كنت أشرب ويسكي طوال الوقت"[(2)]؛
- "وكان معي في الجرّافة ويسكي طوال الوقت"[(3)]؛
- "كنت وضعت الزجاجات في حقيبتي مقدّما"[(4)]؛
- "حملت معي الويسكي وشيئا آكله"[(5)].

لعل أكثر ما يثير الانتباه لدى السامع أولاً وليس القارئ بوصفها مقابلة تتضمّن طرفين متحدّث ومتلقٍ؛ هو التركيز على المشروب الروحي "الويسكي" كضرورة لازمة للبقاء وللقيام بفعل التدمير، فضلاً عن تكرار الجملة نفسها في فترة زمنيّة لا تتعدى الدقيقة الواحدة، فالجمل الخمس التي وردت فيها كلمة (ويسكي) وردت متتالية في صفحة واحدة، والأمر متعلق بالناحية السيكولوجيّة للإسرائيلي الذي يلجأ لكبح الخوف من فقدان حياته في مواجهة معركة الموت مع "الآخر الفلسطيني"، (شهوة الحياة في النفس الإنسانية تُعطل لصالح شهوة الموت بواسطة الويسكي).

---

(1) المصدر نفسه139

(2) رضوى عاشور، قطعة من أوروبا اص139

(3) المصدر نفسه ص139.

(4) المصدر نفسه ، ص 139

(5) المصدر نفسه.ص139

ويبدو فعل التدمير/شهوة القتل فيما يأتي:

- "لا يعنيني شيء تدمير منازلهم لأنّ ذلك ينقذ حياة جنودنا"[1]؛

- "ولهذا لم يعنيني إطلاقا تدمير ما دمّرته من بيوت، وقد دمّرت الكثير منها"[2]؛

- "أردت تدمير كلّ شيء"[3]؛

- "توسّلت للضباط عبر الراديو أن يتركوني أهدم كلّ شيء من أعلاه إلى أسفله أن أسوّي كلّ شيء بالأرض"[4]؛

- "عندما يُطلب مني هدم بيت كنت أنتهز الفرصة لهدم بيوت أخرى"[5]؛

- "لمدّة ثلاثة أيام كنت أهدم وأهدم. المنطقة كلّها"[6]؛

- "ولهدمه كان عليّ أن أهدم بعض البيوت"[7]؛

- "كنت أسقط البيت بكل قوّتي ليتهدّم في أسرع وقت"[8]؛

- "أرغب في الانتقال لما يليه من بيوت، لهدم أكبر عدد ممكن"[9]؛

- "ولكني لم أدمّر بلا سبب"[10]؛

---

[1] رضوى عاشور ، قطعة من اوروبا.ص140

[2] المصدر نفسه ص140.

[3] المصدر نفسه.ص140

[4] . المصدر نفسه.ص140

[5] المصدر نفسه ، ص 140

[6] المصدر نفسه ص140

[7] المصدر نفسه.ص140

[8] المصدر نفسه.ص140

[9] المصدر نفسه.ص140

[10] المصدر نفسه.ص140

- "عندما تهدم بيتا فإنك تدفن أربعين أو خمسين شخصا لعدّة أجيال[1]؛
- "ما آسف عليه هو أنني لم أدمّر المخيّم كلّه"[2]؛
- "مهّدت معبرا لهدم بيت من أربعة طوابق[3]؛
- "كنت سأستمتع أكثر لو تركوني أهدم المخيّم كلّه[4].

إن أكثر ما يثير الانتباه في "الآخر الإسرائيلي" حسب ما ورد في المقابلة هو "التدمير"؛ فهي العبارة الأكثر شيوعا على لسان "كردي"،الذي تحول إلى آلة قتل، القتل دون سبب، الوجود مقابل إفناء الآخر، وصورته تلك هو صانعها فهي ليست انطباعا صادرا عن "الناظر" بل على العكس تماما، إنها تؤكد حياديته وموضوعيته في تقديمها على وجه الحقيقة، الحقيقة الإعلاميّة ،فما أوردته الكاتبة التي تتماهى مع الناظر عبارة عن مقابلة صحافيّة، إعلام صحفي يمكن لأي كان قراءته منفصلا عن النص الروائي، مما قدّم مصداقيّة أكبر للواقع، واقع لا تصوّره الذات وإنما تنقله نقلا حرفيا عن الآخر، تكشف تمركز الذات (الإسرائيليّة) وتعريها في وقت واحد، فشهوة تدمير "الآخر الفلسطيني" هي مصدر ضعفه لا قوّته، لأن "كردي" دأب على تناول الويسكي ما يقارب الـ75 ساعة. فعل تعطيل متعمّد لقواه العقليّة وسيطرته على نفسه وعما يحيطه ولهذا كان يتحدّث عما فعله في المخيّم من قتل وتدمير وهو مندهل إلى حد كبير وغير مصدّق لعمله البطولي -من وجهة نظره- .

---

[1] المصدر نفسه.ص140

[2] المصدر نفسه.ص140

[3] المصدر نفسه.ص140

[4] المصدر نفسه.ص140

6:2 "الآخر" المنفى

- باريس/الحبس الكبير

ليس مستغربا أن يشكّل "الآخر"- باريس-، المنفى أو الحبس الكبير[1] على حد تعبير ميشيل فوكو (Foucault)، بحيث يرتبط الفضاء المكاني الذي يُنفى إليه الغرباء بالتهميش "المرتبط ليس فقط بالأوصاف المميّزة للجماعة بل أيضا يصوّر الأمكنة الخاصة، مشاهد الإقصاء التي تعبّر عن الوضع الهامشي للجماعة الغريبة"[2]، هكذا هي باريس؛ فهي ليس مستودعات فقط. ولعلّ رواية حميدة نعنع *"من يجرؤ على الشوق"* (1989م)، انعكاس لتحوّل "باريس"، المنفى الاختياري لأولئك المناضلين المنفيّين والمهاجرين إلى فضاء مغاير لما في تصوُّرهم الجمعي "لا تحلموا بالزمن الذي لم يعد زمن الكواكبي [...] لقد مضى الزمن الذي كانت تُصدّر فيه باريس إلى الوطن العربي زعماء منفيّين [...]"[3].

في مقهى "كلوز دوليلي" في "باريس" حيث تلتقي نادية ومحمد وفاضل وعبد الرحمن والأخضر ويتحدّثون ويحلمون ويخططّون ويكتشفون أيضا كيف تتحول "باريس" من بقعة للحريّة المتوّهمة إلى سجن كبير، وكيف تتقلّص مطامحهم الكبيرة وأحلامهم وآمالهم أيضا وتصبح أمورا اعتياديّة لا تليق بأهدافهم، وغير جديرة بأناس يحملون ذاكرة حافلة بالنضال والبطولة. ففيْ الأيام الأولى حين التقوا في "باريس"- نادية ومحمد وفاضل والأخضر وعبد الرحمن- قرروا تشكيل حزب عربي هدفه إسقاط كلّ شيء قائم خلف البحر، وبعد أيام استبدلوا بفكرة الحزب أخرى، وهي تشكيل "لجنة دفاع عن حقوق

---

(1) انظر: إرفن جميل شك، الاستشراق جنسيا، ترجمة عدنان حسن، ص 109

(2) المصدر نفسه، ص 110.

(3) حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1981 م، ص 53.

الإنسان في الوطن"، ثمّ تحوّل ارتياد القهوة إلى فعل اعتيادي يمارسونه بفعل العادة لا أكثر يناقشون فيه أحداث العالم، وبعد أيام وأيام تحولوا إلى مثقّفين يهزؤون بكل شيء.

نادية -مناضلة لبنانيّة جنوبيّة- تعمل في "باريس" صحافيّة في جريدة تصدر من المنفى يرأس تحريرها "نادر" الضحيّة التي تقلّد قاتلها أو تعيد إنتاج دوره؛ فهو يمهّد الطريق لدفن "نادية" من أجل بعث امرأة أخرى لا تنتمي لشيء إلا لرصيد في بنك، يريد أن يحولّها إلى عاهرة محترمة على حد تعبيرها؛ وفي أفضل الأحوال إذا حسنت نواياه يريد أن يحوّلها إلى "سمسارة"[...] لا تنتمي إلى الجرح يقول: "نحن لا مستقبل لنا سوى جيوبنا أو أرصدتنا في البنوك"[1].

أما أصدقاء "نادية" فيواجهون في المنفى مصيرا واحدا، تقول: " لم نعد نعرف بالضبط كيف جمّعنا هذا المقهى[...] كيف تعوّدنا الطريق إليه[...] كيف التقت مصائرنا في تلك المدينة، كلّ منا بحاجة إلى أهل، إلى أصدقاء، إلى عشيرة، تمسّك كلّ بصاحبه كما يتمسك الغريق بخشبة تطفو على سطح نهر مجنون"[2].

ويقول "فاضل": "باريس هذه المجنونة تضمُّكم لأنّ لا مدينة عربيّة أخرى يمكن أن تتنفّسوا فيها بحريّة وتقولوا ما تشاؤون"[3]. على هذا النحو"تصبح فضاءات الآخريّة ليس فقط مستودعات لـ(الآخرين)، بل في الواقع أحد المؤشرات الأساس المنتجة للغيريّة"[4]، فجميعهم ابتداءً بنادية وانتهاءً بالأخضر على وعي بتحوّلهم من المركز "القلق" والفاعليّة الإيجابيّة في بلدهم إلى الهامش في "باريس".

ولعل ما آل إليه مصير "فاضل" وغيره إلى اللاشيء شاهد على هزيمة المثقف الانعزالي في عمق وعيه، وذلك للمفارقة التي يشكّلها حضور "الآخر" بوصفه غازيا أو شريكا مسالما. و"فاضل"

---

(1) حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق، ص 122

(2) المصدر نفسه، ص 14

(3) المصدر نفسه، ص 42

(4) إرفن جميل شك، الاستشراق جنسيا، ترجمة عدنان حسن، ص 110.

مناضل فلسطيني مبعد من أكثر العواصم العربيّة، يحضّر لرسالة دكتوراة بعنوان "ما وراء الإستراتيجية"، ويقاسم فرنسيّة تدعى "إليزابيث" العيش في شقتها، وهو على وعي تام بأنّ ما يفعله غير ما يريده أو يطمح إليه؛ وأنه في "باريس" يقبل بالمُتاح من أجل البقاء، فهو على دراية بأنّ "إليزابيث" غير "سحر" و"باريس" غير "نابلس"، وبأنّ البلد المضيف لم يكشف إلا عن "حبس كبير".يقول: "هذا زمن استبدال نابلس بباريس وسحر بإليزابيث [...]كيف يصف إليزابيث ؟ هل يعرفها حقا؟ هل يدرك التفاصيل ويميّز الفرق بينها وبين أي جسد لأي امرأة أخرى؟"[1]. ويقول السارد: "كان من فرط خوفه في هذه المدينة أن قرّر معايشة إليزابيث هي أو سواها لا فرق [...]إنه- لحقاً- أمر مهين أن يرى الأمور بهذه الصورة ولكن للغربة ضريبتها"[2].

ولا يكاد الأمر يختلف بالنسبة للثائر الموريتاني "الأخضر" الذي لا يعرف أحد كيف انتقل من رحيله الدائم من مدن المشرق إلى الاستقرار النهائي في "باريس" منذ سنوات طويلة؛ فحياته محاطة بالغموض ولا أحد يعرف كيف تزوّج وأنجب ثلاثة أطفال، لكنه يقول إن ذلك تم بفعل المصادفة، اختفت همومه الشخصيّة في باريس "ولم يعد يقلقه مصيره أو مصير أطفاله، لم يعد يقلقه أن ينام، أن يأكل أو لا يأكل، أن يعمل أو لا يعمل، أصبح همّه الوحيد أن يكون عربيا أو لا يكون وبحثَ الأخضر في منفاه أن يكون عربيا، كان يُخيّل إليه أنّ اعترافاته بالهزيمة والثورات المطعونة والانتصارات الموهومة هي أسس راسخة وسط صخب مدينة باريس"[3].

لكنّه وجد أن قناعاته الوهميّة تجاه "الآخر" أخذت تتلاشى مع طول مدة مكوثه في "باريس"؛ فقد كتب رسالة لأحد أصدقائه يصف فيها حاله قائلا: "ما أزال أمارس متعة التسكع وحيدا في المنفى، إنني

---

(1) حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق، ص 26

(2) المصدر نفسه، ص 33

(3) المصدر نفسه، ص 50

أسكن الكارثة التي حلت ببلادنا ، لا بد لي أن أقول لك اليوم ، إنّ أمّة لا يملك رجالها ونساؤها أجسادهم سوف تظلّ أمّة دون مستقبل"[1].

لكنّ هزيمة "الأخضر" أمام نفسه ظهرت أكثر من أي وقت مضى، حين تأكدت له هامشيّة دوره في مجريات الأحداث في بلده، وأنه قد فقد مركزيّته في متغيّريّة المكان "باريس"، إلى غير عودة فقد حدثت الثورة في "عابد". وحين وضعت "نادية" مسؤوليّة الثورة فيها على النفط، أجابها "محمد" والحديث دائر بين الجميع: " إنّ المشكلة ليست في النفط، لأنّ حالةً في أمريكا وإنجلترا غير ذلك"، أدى النقاش إلى إيقاظ جرح "الأخضر" وإجهاشه بالبكاء، لأن "حياته في باريس أصبحت لا معنى لها ومع ذلك فهو يستمر فيها حيّا أو ميّتا[...] ويلعن في سره ذلك اليوم الذي قرّر فيه أن يهجر الصحراء"[2].

ولا يكاد "عبد الرحمن" يختلف عن أنداده الآخرين، فكلّهم تجمعهم الرغبة بالهرب والنسيان ما عدا "نادية" التي حاولت الإفلات من طوق المنفى واللحاق بـ"عمر" إلى الصحراء، لتنضم إليه في حربه، وحينها اكتشفت أنّ الحرب التي يقودها (عربيّة-عربيّة) غير عادلة، فعادت إلى "باريس" مجدّدا، تقول: "لا أظن أنّني قادرة على البقاء أشعر الموت يحاصرني من كل جانب، وإذا كنت قد تركت بيروت هربا من حرب غبيّة -الأهليّة- فلن تكون الصحراء هي البديل"[3]. وبعد عودتها إلى "باريس" تذهب للمقهى ولا تجد أصدقاءها، تخبرها صاحبة البار "مارلين" بأنه مضى على غيابهم- ماعدا "الأخضر"- زمن، وأنّ الأخير أخبرها بأنّ "فاضل" و"عبد الرحمن" و"محمد" قد رحلوا: "- ألم يخبرك أين رحلوا؟

---

[1] حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق، ص 51

[2] المصدر نفسه، ص 80

[3] المصدر نفسه، ص 301

- لا كان يأتي إلى هنا وحيدا في مكانك [...]يتأمل شارع "مونبارس"، ثمّ يمضي [...] قال لي مرّة إنهم رحلوا إلى ما وراء المتوسط وانتشروا في المدن التي يردّدون اسمها"[1].

هكذا تنتهي مصائر أولئك الذين تأكد لهم وَهْم ما كانوا عليه، وتأكد لهم أن تحقيق الحريّة لا يعني البحث عنها في مكان "الآخر" بمسمى البلد المضيف، وإنما هي من صُنع الإرادة الموجّهة والمواجهة. "فما قيمة هذا الوعي المجاني الخائب أمام من يمتزجون بواقعهم، ويكتوون بلهيبه لحظة بلحظة"[2].

[1] حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق، 239

[2] عبد الله أبو هيف، الجنس الحائر، أزمة الذات في الرواية العربية، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2003 م، ص 192.

"إن المغلوب مولع دائما بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيّه وسائر أحواله وعوائده"

ابن خلدون، المقدّمة

6:2 "الآخر" المثال

- لندن- السابقون اللاحقون

تأتي رواية *"السابقون اللاحقون"* (1972م) لسميرة المانع[1] بعد سلسلة من الروايات التي كتبت في مرحلة الاندهاش بالغرب، في إطار معالجة رومانتيكية الطابع، بدءا برواية *"عصفور من الشـــرق"* (1938م) لتوفيق الحكيم، ورواية *"قنديل أم هاشم"* (1944م) ليحيى حقي، حتى رواية *"الحي اللاتينــي"* (1954م) لسهيل إدريس. وبعد انقطاع استقرت فيه الأحوال على ما هي عليه ما بعد الحرب العالميــة الثانية- فترة المخاض- تأتي رواية الطيب صالح *"موسم الهجرة إلى الشمال"* (1960م) فـــي إطـــار المواجهة بين الشرق والغرب. وقد طُرحت من خلالها مسألة مستقبل الشـــعوب وخياراتهـــا المتاحـــة آنذاك، لا في ظل الاختلاف وحسب وإنما في ظل موازين القوة أيضا.

"فهل تترك هذه الشعوب [العربية] ماضيها كله وتستسلم للحضارة الغربية وتذوب فيها وتقلدها تقليدا كاملا؟ هل تعود الشعوب إلى ماضيها وترفض الحضارة الغربية وتعطيها ظهرها وتنكرها إنكارا لا رجعة فيه؟ هل تتخذ موقفا ثالثا يختلف عن الموقفين السابقين... وما هو الموقف الجديد"[2].

لعل هذا التمهيد التاريخي لسلسلة الروايات الآنفة الذكر، فضلا عن التساؤلات التي طرحتهـــا الرواية الأخيرة- موسم الهجرة إلى الشمال- تشكل مرجعيات جدلية العنوان "السابقون واللاحقـــون"، فمن هم أولئك السابقون؟ ومن هم اللاحقون؟ وهل قصدت الكاتبة بـــ"السابقون" أولئك الراوئيين ممثلي رؤى شعوبهم، ممّن خاضوا غمار التجربة الحضارية شرق-غرب، و"اللاحقون" الذين سيأتون فيما بعد

---

[1] سميرة المانع: كاتبة عراقية، أعمالها: الثنائية اللندنية (٧٩١٩ م)، حبل السرة (1990 م)، القامعون (1997 م).

[2] مجموعة من الكتاب العرب، الطيب صالح عبقري الرواية العربية، ص 80.

وتقصد روايتها، لا سيما أن الروايات الآنفة الذكر قد وجدت صدى لدى كتابتها، بالإضافة إلى أنها تتوزع على أقطار عربية مختلفة هي: مصر والسودان ولبنان، أما روايتها اللاحقة عام 1972م فهي من العراق.

ومع ذلك يظل العنوان مفتوحا على أفق آخر للتوقع مرجعيته الأساسية مضمون الرواية، فالحدث في افتتاحية الرواية وخاتمتها قد ارتبط (بثيمة) رئيسة هي الموت، وما بينهما انطوت تجربة البطلة/منى الحضارية وعلاقتها مع الآخر- لندن- المنفى الاختياري، وإحساسها الشديد فيه بالاغتراب الحضاري، مبعثه الوعي الحاد بالتناقض بين عالمين إنسانيين، بين شرق ميثولوجي متخلّف يرفضونه عقليا وغرب آلي شرس بينهم وبينه مسافات"[1].

تتوزع أحداث الرواية في اتجاهين؛ أحدهما يصب في عمل "منى" في السفارة العراقية في "لندن"، وتحديدا في حفظ ملفات المرضى وتقارير الأطباء عنهم، وتكليفها من حين لآخر بمهمة مرافقة أقارب الموتى إلى مكتب تسجيل الوفيات كمترجمة. أما الاتجاه الآخر فيتعلق بوعي "الأنا" في شخصيّة"منى" وعلاقاتها المتشابكة مع الآخر-المكان- "لندن"، بحيث يُظهر هذا للاتجاه وجهات النظر الاجتماعيّة والثقافيّة بينها وبين "مارجريت" السكرتيرة الإنجليزيّة، فهي تتحدث عن علاقاتها المتعدّدة مع أكثر من رجل دون حرج أو أيّ إحساس آخر كالخوف أو الخجل مثلا، أما "منى" التي تترك العراق من أجل رجل واحد "سليم"، فإنها تظل محافظة على قدسيّة علاقتهما كما لو كانت في بلدها، فهي لا تجرؤ على الحديث عنه أمام زميلتها "مارجريت"، ولا تقبل تبادل الأحاديث مع زملائها، ولا تجرؤ على تجاوز حدودها في بناء علاقة مع أحد وإن أبدى إعجابه بها. فهي منغلقة على نفسها على الرغم من وجودها بين موظفين من جنسيّتها، مما يعني أنّ الاختلاف في وجهات النظر بينهما اختلاف

---

[1] عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1975 م، ص 86.

ثقافي الطابع؛ فمارجريت تقيم علاقات شخصيّة بمنطق براجماتي وفرديّة مطلقة، بينما ظلّت علاقة "منى " بسليم تقليديّة الطابع، مشحونة برقابة ذاتيّة من داخلها لم تستطع صاحبتها التخلّص منها أو تجاوزها رغم أنها في "لندن".

تكتشف "منى" ذاتها في علاقتها مع "سليم" مقارنة مع علاقته بشقراء إنجليزية، حين تجد نفسها وكأنها لم تغادر الـ"هنا"/العراق إلى الـ"هناك"/لندن، فعلاقتها بسليم على ما هي عليه من السلبيّة والجمود، تلتقيه في لندن ولكن بعقليّة امرأة من العراق لم يؤثّر فيها الوسط الحضاري المختلف وإن كانت تعيش فيه وتشعر باختلافه، ولعل سبب عدم التكيّف؛ أنها (المرأة الشرقيّة) لم تكن مهيأة سيكولوجيا أو حضاريا لتلقي ثقافة الآخر، ولا يكاد الأمر يختلف مع "سليم" (الرجل الشرقي)، فهو ما يزال يفكر بمنطقه الذكوري -الطرف القوي- في علاقته بـ"منى" -الطرف الأضعف-، تقول: "سيضحي بيوم السبت من أجلها وحينما تسافر مساء وتعود إلى لندن يكون ظافرا منها بالشيء القليل جدا، القليل له الكثير منها، ويحتفظ بها لنفسه ولن يفرط ويبالغ في المطالب... فجسمها الصغير الضعيف يشعره برجولته وكأنه امتشق سيفا من دون حاجة لمبارز، وتعود من الحياة إلى نساء القرون الوسطى وتعود هي إلى لندن بكامل عفافها"[1].

وعلاقة "منى" و"سليم" هي إشكالية "الأنا" مع "آخر الذات" في ظل معطيات حضارية مختلفة، في حين تختفي هذه الإشكالية في علاقة "سليم" مع الشقراء الإنجليزية، إذ تبدو الأخيرة أكثر تصالحا مع نفسها وأكثر انسجاما ووضوحا فهو "يراها كلما رغبت أو رغب، فلا تشاكس إلا كحسابات الرياضيات[...] وحلولها موجودة ما دام الاثنان يدرسان العلم في كمبردج"[2].

---

[1] سمير المانع، السابقون واللاحقون، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1، 1972 م، ص 51

[2] المصدر نفسه، ص 49.

إنّ المزاوجة بين خصوصيّة علاقة "منى" بـ"سليم" وعملها في السفارة العراقيّة في "لندن" قد يبدوان لوهلة أنهما منفصلان بعضهما عن بعض بحيث تشكّل كل منهما إذا ما جُمعت أحداثها على حدة قصة منفصلة عن الأخرى، قصة حب وقصة أخرى هي قصة عمل، وعلى ما يبدو فإن الكاتبة جعلت من علاقتها الشخصيّة إطلالة على عالم "لندن" الخارجي، في حين جاء عملها في السفارة استكمالا لرؤيتها في المكان نفسه "لندن"، ولكن بين ملفات المرضى وجثث الموتى وتلك التفاصيل مع أقاربهم، فضلا عن إصرار الكاتبة على تصدير روايتها في البداية وإنهائها في الخاتمة بما يتماشى وثيمة الموت نفسها، الموقف والشخوص إياهم والمكان إياه بحيث يتماهى المرض الجسدي ويصبح حضاريا في جوهره، يعكس وجهة نظر الكاتبة السوداوية المتشائمة تجاه "لندن"/"الآخر". فالذين يأتون إلى "لندن" مرضى باحثين عن الشفاء هم أناس واهمون، ولعل أمراضهم بحد ذاتها خيالات اخترعوها ليوهموا أنفسهم بحاجتهم الملحّة إلى "لندن"/الآخر. وليست الحاجة جسدية بقدر ما هي حضارية، وهذا سوء تقدير "الأنا" لذاتها ولقدراتها المختلفة، بحيث يصبح تعلقها بـ"الآخر" حالة مرضية يصعب الشفاء منها، تتوارثها الأجيال كما يتوارثون الموت على طريقة "السابقون واللاحقون".

تقول "منى": "مرضى يشفون، أو لا أمل فيهم، مرضى في قطار لندن قادمون إليها، وعائدون منها، جزعون هلعون، أو مسرورون شجعان، متفائلون وبصحة جيدة ومتشائمون والموت قاب قوسين أو أدنى[...] ولم يدر بخلَدهم قبل أن يصابوا بالمرض إن كانت بالفعل موجودة [...] يعرفون لندن بالطبيب والدواء وكأن لندن لا شيء سوى ذلك"[1]. وهذا تعبير عن سخطها أيضا على سذاجة تفكيرهم وضيق أفقهم، لأنّ لندن أكثر من مستشفى، إنّها حضارة وثقافة وأمة قطعت أشواطا بعيدة ونحن ما نزال في أماكننا، ونحن ما نزال نراها ونحن في أماكننا من تلك الزاوية الضيقة مكاناً للاستشفاء فقط.

---

[1] سميرة المانع، السابقون واللاحقون، ص 94.

إنّ مسألة التماهي بين المرض الجسدي الحضاري في جوهره حاضر بشدة أيضا في رواية "*قنديل أم هاشم*" ليحيى حقي حين صرخ إسماعيل يردع والدته التي تحاول بزيت القنديل المبارك معالجة العمى الذي أصاب خطيبته بأساليب بدائية؛ "حرام عليك الأذية، حرام عليك أنت مؤمنة تصلي فكيف تقبلين أمثال هذه الخرافات والأوهام"[1].

وكذلك تبدو هذه المسألة حاضرة حين صرخ مصطفى سعيد- ***موسم الهجرة إلى الشمال***-أثناء محاكمته، بأن الغرب ليس إلا حالة مرضيّة تجب معالجتها بأدوات حضاريّة صحيحة: "إنهم جلبوا إلينا جرثومة العنف الأوروبي الأكبر الذي لم يشهد العالم مثيله [...] جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام نعم سادتي، إني جئتكم غازيا في عقر داركم، قطرة من السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ، أنا لست عطيلا عطيل كان أكذوبة"[2]. على هذا النحو تحوّل موتيف "السابقون واللاحقون" عن سياقه الديني ودخل في سياق حضاري مغاير.

---

[1] يحيى حقي، قنديل أم هاشم، دار الجيل، بيروت، القاهرة، ص 33.

[2] الأعمال الكاملة، الطيب صالح، دار العودة، بيروت، 1996 م، موسم الهجرة إلى الشمال، ص 43.

الفصل الثالث

الآخر عالمي أم عولمي؟

"فرقٌ بين العولمة (Globalization)، والعالميّة (Universalism)، إنّ الهيمنة والغلبة هي أهم سمات العولمة [...]، أما العالميّة فهي تعظّم ما هو مشترك بين الشعوب من قيم وبنى ثقافيّة تتميّز بالتعدد والتنوع والاختلاف".

سمو الأمير حسن بن طلال
عن مقدمة كتاب الحوار العربي الإسكندنافي
تومو ميلاسو

"لن تكون البشريّة عندئذ ألف زهرة تتفتح في صور وأشكال متباينة وإنما ستكون بمثابة قافلة طويلة من عربات متشابهة".

ماوتسي تونغ

1:3 الآخر عالمي أم عولمي؟

بنات الرياض نموذجا

حقّقت رواية ف. سكوت فيتزجيرالد 1896م " *هذا الجانب من الجنة*" مبيعا جيدا وسريعا حوالي 50 ألف نسخة حتى نهاية العام، وحققت له شهرة وهو البالغ من العمر 23 عاما، وقد وصف ت. س.إليوت روايته "*جاتسبي العظيم*" 1925 م بأنها "الخطوة الأولى التي اتخذتها الرواية الأمريكيّة منذ هنري جيمز"[1]. وفي برنامج إضاءات[2] لتركي الدخيل قدّم كاتبة "*بنات الرياض*" رجاء الصانع بقوله "ضيفتنا [...] كتبت روايتها الأولى التي ظهرت قبل شهرين تقريبا ونفذت طبعتها الأولى/2005 بعد أقل من شهر". وكتب "غازي القصيبي" "هذا عمل يستحق أن يقرأ [...] وهذه روائية أنتظر منها الكثير"[3]. هكذا إذن، تولد الإرادة من رحم التحديات. ولكنّ السؤال على أيّ صورة جاء تحدي "بنات الرياض"؟.

تعد "بنات الريا ض" نموذجا "سوبر-حداثياً"؛ فهي عبارة عن مراسلات على الإنترنت كانت "رجاء الصانع" تتلقى ردود فعل قرائها حولها مباشرة عبر الإيميل، ولم تصبح رواية تقليديّة النشر إلا حين مهرتها "دارَ الساقي" فوق الغلاف تلك الشرعيّة.

بلغت عدد المراسلات (الإيميلات) 50 إيميلا، وكل إيميل تضمّن قسمين:

القسم الأول: سيرة وانفضحت

وهي مراسلات خاصّة تتعلّق بالكاتبة أو بالأحرى نافذة تُطّل من خلالها على قرائها تتلقى ردود فعلهم المختلفة وآراءهم ومشاعرهم المختلفة حول ما كتبت. تقول: "كتبوا لي قائلين: لست مخوّلة

---

(1) انظر مجموعة من النقاد، في الرواية الأمريكيّة المعاصرة، ترجمة عنيد ثنوان رستم، دار المأمون للنشر والتوزيع، بغداد 1989، 221.

(2) برنامج إضاءات، مقدّم البرنامج تركي الدخيل، تاريخ الحلقة 23/11/2005 الأربعاء.

(3) بنات الرياض، رجاء عبد الله الصانع، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1 2005، ط2 2006، الغلاف.

للحديث بلسان فتيات نجد أنك مجرد حاقدة تحاول تشويه صورة المرأة في المجتمع"(١)، وفي إيميل آخر تقول: "رسائل كثيرة وصلتني تسألني عن هويتي الحقيقيّة"(٢)، وتقول أيضا: "سمعت أنّ مدينة الملك عبد العزيز تسعى لحجب مواقع البريد الإلكتروني التي أبعث رسائلي الأسبوعيّة من خلالها"(٣).

أما فاتحة كل إيميل، فهي مختارات لمقطوعات أدبيّة مختلفة من ثقافات مختلفة: عربيّة وإنجليزيّة ويونانيّة وغيرها. وقد بلغ مجموع ما اقتبسته من الثقافة العربيّة 32 اقتباساً ما بين قرآن وأحاديث نبويّة وأدعية وأدب وأغانٍ وأقوال فلميّة لممثلين. وحين سُئلت الكاتبة عن إشكالية كهذه قالت: " أنا أرفض النموذجيّة[...] هذه هي الحياة يعني إحنا ممكن نسمع قرآن بعدين بعد كم ساعة ممكن تلاقينا شغّلنا الراديو وسمعنا أغاني"(٤). وقد أوضحت لقرائها أنّ إيراد هذه الاقتباسات المختلفة هي وسيلتها للتحفيز على الكتابة والاستمرار.

أما مجموع ما اقتبسته من ثقافة الآخر، فهو 18 اقتباساً توزعت ما بين شعر وأقوال نثريّة ومقطوعات غنائيّة، ومن الواضح أنّ عدد الاقتباسات العربية الثقافة يفوق عدد ما ورد عن ثقافة الآخر، ويؤكد رؤية الكاتبة الشخصيّة حول عالميّة الثقافة، فهي بالمحصلة النهائية من صنع البشر وملك لجميع البشر هذا فيما يختص بالنتاج الفكري الإنساني، ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ ما ورد في عتبة الإيميلات الـ 50 من اختيار الكاتبة. ولكي لا تنفصل الكاتبة ذهنيا أو شعوريا عن قرائها فقد اختصتهم بعنوان يصل بين إيميلاتها الخاصة والقصة التي يترقبونها وأسمته "Subject" (عنوان الإيميل).

---

(1) رجاء عبد الله الصانع، بنات الرياض، ص36.

(2) المصدر نفسه، ص44.

(3) المصدر نفسه، ص 97

(4) برنامج إضاءات، مقدّم البرنامج تركي الدخيل ،تاريخ الحلقة 23/11/2005 ، الأربعاء.

الثقافة العربيّة/ قرآن كريم، أحاديث نبويّة...الخ (جدول-٨)

رقم الايميل	عنوان الإيميل	مصدر الثقافة	تمثيل النص	الصفحة
1	سأكتب عن صديقاتي.	قرآن كريم/سورة الرعد.	"إنّ الله لايغيّر ما بقوم حتى يغيّروا ما بأنفسهم".	9
3	من هي نوير؟	أدب/توفيق الحكيم	"المرأة التي تعطي الغير حياتها... الحياة".	28
4	ماذا فعل التنبل بقمرة تلك الليلة؟	أدب/نزار قباني	"ثقافتنا فقاقيع من الصابون والوحل...أبي جهل".	33
6	وليد وسديم: قصة من الأدب السعودي المعاصر.	أدب/غازي قصيبي	"على الدفاتر خلّفت الصبا نتفا ... أجزاء".	44
7	أساطير شارع خمسة.	أدب/أنيس منصور	"عندما تصاب المرأة بحالة يأس ... يمينا وشمالا".	59
11	تصنيف أم تسوير للفصائل البشرية.	دعاء ديني	"لا اله إلا الله العظيم ...برحمتك أستغيث".	79
12	حياة لا بأس بها.	حديث ديني/صحيح البخاري	"حدثنا آدم قال: حدثنا شعبة قال...ما كان الرسول ﷺ يصنع في بيته؟ ... إلى الصلاة".	89
13	المواجهة بين اللي تسوى واللي ما تسوى.	حديث ديني/سنن ابن ماجة	"حدثنا أبو بكر بن أبي شيبة ...ما ضرب رسول الله ﷺ خادما له ولا امرأة ولا ضرب بيده شيئا".	97
14	عن ميشيل وفيصل أحدثكم.	رأي أحد القراء/موقع جاسم المطوع الإلكتروني	"الحب مشاعر قلبيّة لا سيطرة للإنسان عليها...".	102
15	ألبي! ألبي!	قرآن كريم/ سورة يونس .	"ومنهم من يستمعون إليك أفأنت تسمع الصم ولو كانوا يعقلون ..."	109
16	هل هذا هو الاستقرار العاطفي؟	أدب / إبراهيم ناجي.	"أيها الشاعر كم من زهرة عوقبت ..."	112
17	كله ولا السعودي.	قرآن كريم/ سورة الشرح.	"ألم نشرح لك صدرك ..."	117
18	مجتمع معجون بالتناقضات.	الداعية عمرو خالد.	"أسماء امهات المؤمنين ...زوجات النبي ﷺ خديجة بنت خويلد و.. و.. و.. و.. تزوج النبي الكريم من عربيات وغير عربيات، قريشيات...	127

رقم الايميل	عنوان الإيميل	مصدر الثقافة	تمثيل النص	الصفحة
19	بين النجوم ...فوق السحاب	قرآن كريم/آل عمران.	"ربنا لاتزغ قلوبنا بعد إذ هديتنا ...".	132
20	العودة إلى أم نوير	قرآن كريم/غافر	"وأفوّض أمري الى الله إن الله بصير بالعباد".	139
25	ولادة متعسرة لابن المتعسر	حديث نبوي/صحيح البخاري	"حدثنا يحيى بن بكير ...قال الله: يسب بنو آدم الدهر/وأنا الدهر ،بيدي الليل والنهار".	168
26	عالم النشات عالم آخر	قرآن كريم/سورة هود	"ولله غيب السماوات والأرض وإليه يرجع الأمر كله ...".	172
27	سلطان الإنترنتي	رأي فنان/محمود المليجي	"إذا مكنتش قد الحب متحبش...".	179
30	قمرة التي لم تتغير.	قرآن كريم /يونس	"وإن يمسسك الله بضر فلا كاشف ....".	195
33	أبو مساعد والشرط.	حديث نبوي	"حدثنا قتيبة بن سعيد... الثيِّب أحق بنفسها من وليّها ...".	211
34	العزاء.	أدب/إبراهيم ناجي	"آه يا قبلة أقدامي إذا شكت أقدامي أشواك الطريق".	218
35	الدلو الدلو الدلو الدلو!	أدب/جبران خليل جبران	"وما دمتم نفسا في فضاء الله وورقة في غابته فحري بكم أن تستريحوا في العقل وتتحركوا في الهوى".	222
36	ميشيل تتحرر من القيود.	أدب/غازي القصيبي	"لا أدّعي أني قلت هنا الحقيقة كاملة، ولكني أرجو أن كل ما قلته هنا حقيقة".	228
37	رجل كالآخرين؟!	بدر بن عبد المحسن	"أدري طريقي صعب وأدري فراقك صعب حتى رجوعي صعب".	232
40	حمدان بو مدواخ	أدب/جبران خليل جبران	"ليس أصعب من حياة المرأة التي تجد نفسها حائرة بين رجل يحبها ورجل تحبه".	249
42	لميس تتزوج الحب الأول في حياتها.	أدب/جبران خليل جبران	"من قلب المرأة الحساس تنبثق سعادة البشر...".	263
43	اليوم عاد.	أدب/نزار قباني	"اليوم عاد كأن شيئا لم يكن،وبراءة الأطفال في عينيه ليقول لي أني رفيقة دربه...".	269

رقم الايميل	عنوان الإيميل	مصدر الثقافة	تمثيل النص	الصفحة
45	سديم والإدمان.	أدب/فاروق جويده	"أترى ستجمعنا الليالي كي نعود ونفترق".	279
46	والآن...هذا هو طريق العاشق.	ثقافة شعبية/نورة الهوشان	"يا عين صافي الدمع هليه".	287
47	ذا بيست كلوجر إيفر!	موسيقى/جوليا بطرس	"ليش الحب، الأول ما بيرضى يفارقنا".	295
49	حفل التخرج.	أدب/نزار قباني	"لو أني أعرف أن الحب خطير جدا ما أحببت".	308
50	نصيحة من ذهب خذي اللي يحبك، ولا تاخذين اللي تحبينه.	موسيقى/ذكرى – تونسيّة	"وش أخباري؟ وش أخباري! إشِ اللي جابني عالبال ش الطاري؟".	311

ثقافة الآخر/ أدب: نثر، وشعر، وموسيقى: (جدول ٩)

رقم الإيميل	عنوان الإيميل	مصدر الثقافة	تمثيل النص	الصفحة
2	البنات يحتفلن بقمرة على طريقتهن.	الآخر، هيلين كيلر	"إما أن تكون الحياة تحديا ومغامرة أو لا تكون شيئا أبدا".	22
5	وليد وسديم: قصة من الأدب السعودي المعاصر.	أدب / بلزاك	"يعتقد الرجل أنه بلغ غايته إذا استسلمت المرأة له...".	36
8	كنز في قصيدة.	أدب /اليزابث براوننج	"كيف أحبه؟ دعني أعدد لك كيف".	67
10	عندما يصبح الحزن لذّة.	فلسفة /سقراط.	"قال لها يوما :كل ما يريده الرجل من المرأة أن تفهمه".	72
21	فاطمة الشيعيّة.	إلن كادي	"لا بأس من أن تفعلي شيئا يستهجنه الجميع...".	146
22	ميشيل تلتقي ماتي.	آجنس ريبلير	"ليس من السهل أن نجد السعادة في داخلنا ...".	154
23	مغامرة لا تنسى.	أدب/ ت. س.إليوت	"وحدهم الذين يقومون بالمجازفة، يمكنهم أن يكتشفوا إلى أي مدى يمكنهم البلوغ".	158

24	فراس الرجل شبه الكامل.	أوسكار وايلد	"للنساء غرائز تحبب إليهنّ القسوة، وقد فعلنا نحن الرجال لتحريرهن...".	162
28	هل أحبها ماتي وهل أحبته؟	نيلسون	"عندما تبرد المحبة في قلب المرأة...".	184
29	فراس غير.	أدب/طاغور	"متى أحبت المرأة ، كان الحب عندها دينا،...".	189
31	"حش" في الرجال.	برناند شو	"يكفي المرأة رجل لتفهم جميع الرجال، ولكن لا يكفي الرجل مئات النساء حتى يفهم امرأة واحدة".	200
32	الطائر المهاجر.	شعر هولندي	"سيدتي سيدتي، أنا الأول".	206
38	الصبر مفتاح ..الزواج.	فيكتور هيجو	"الرجل له مصباح هو الضمير وامرأة لها مصباح هو الأمل...".	238
39	صفحات من الدفتر السماوي.	مارك توين	"لا توقظوا المرأة التي تحب...".	242
41	رسالة إلى فاء.	فلسفة/أرسطو	"من السهل على أي شخص أن...	253
44	الحياة بعد زواج لميس.	نيل غيمان	"هل أحببت يوما ، شنيع هو الحب..."	274
48	The getting over them.	إليانور روزفلت	"المرأة أشبه بكيس شاي ،لا تعرف قوته حتى يرمى في الماء"	303

القسم الثاني:

افتتحت رجاء الصانع روايتها-الإيميل الأول- هكذا "سيداتي آنساتي سادتي...أنتم على موعد مع أكبر الفضائح المحليّة وأصخب السهرات الشبابيّة. محدثتكم؛ مواء، تنقلكم إلى عالم هو أقرب إليكم مما يصوّره الخيال. هو واقع نعيشه ولا نعيش فيه، نؤمن بما نستسيغ الإيمان به ونكفر بالباقي. لكل من هم فوق الثامنة عشرة، وفي بعض البلدان الإحدى والعشرين، أما عندنا فبعد السادسة (لا أعني السادسة عشرة) للرجال وسن اليأس للفتيات"[1]، يلمس الطرف الآخر على الإنترنت في هكذا فاتحة وعنوانها (سأكتب عن صديقاتي) حسا بالمغامرة والتحدي وإثارة فضول القارئ لما ستكتبه امرأة

بوصفه أسرارا مخبوءة خلف الأبواب، وهو فوق ذلك تجارب رجاليّة يحذر على امرأة في مجتمع كمجتمع السعودية منغلق على نفسه ثقافيا وفكريا حين يتعلق الأمر بالمرأة فقط، ومنفتح على العالم حين يتعلق الأمر بالاقتصاد.

اختصّ هذا القسم بالمراسلات التي تتحدّث فيها الكاتبة عن صديقاتها وهنّ فتيات جامعيات- قمرة ولميس وميشيل وسديم- تتراوح أعمارهنّ بين 18-22، وعلى الرغم من اختلاف تجاربهنّ إلا أنّ ما يلفت النظر هو تطابق حياتهن تماما مع المقولة التي تؤكد ارتباط الثقافة بحياة الناس وسلوكهم "شاهد الناس من حولك، تدرك من سلوكهم أيّ ثقافة يعيشون [...]، إننا نعيش ثقافتنا في كل ما تراه من تفصيلات [...] ذلك حين تكون الثقافة المعيّنة منسابة في عروق الناس مع دمائهم، فحياتهم ثقافتهم وثقافتهم حياتهم لاحين تنسلخ عن الحياة [...] ولا يحدث انسلاخ كهذا إلا حين تكون الثقافة وافدة إلى الناس لا منبثقة عن نفوسهم"[٢].

وبالنظر في تفاصيل ممارسة الفتيات الأربع لحياتهن نجد أن ما تضمنته الإيميلات الخاصّة بتجاربهنّ المختلفة مغاير تماما لما تضمنته في القسم الخاص بالكاتبة(سيرة وانفضحت)، فقد انعكست فيه ثقافة الآخر واضحة في مختلف مناحي الحياة بدءا بالعادات والتقاليد، كالاحتفال بعيد الميلاد بمقهى، واشتراط أن تكون شريكة الحياة "أوبن مايندد"، ومرافقة ميشيل لكلب، والاحتفال بعيد الفالنتين (انظر جدول ١٠). وفيما يختص بالمنتجات الاستهلاكيّة فقد كانت معظم احتياجاتهن من مستلزمات خاصة كالملابس والعطور والمأكولات كـ"البيتزا" و"اللازانيا" وحساء "كلاسب شاودر" و"البرغر" [...]، والمشروبات النسكافيه والشاردونيه .[...] وجميعها منتجات من اقتصاد الآخر، وكان منها منتجات صناعيّة مثل ماركة الشماخ ونوع الشيكولا وأنواع العطور والسيارات [...]، (انظر جدول 11، 12) .

---

[1] رجاء عبد الله الصانع، بنات الرياض، ص 9.

[2] زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط9، 1993، ص71.

وقد ظهر التأثر جليا بثقافة الآخر إعلامياً أيضا؛ من خلال السينما، والفنون، والمحطات الفضائيّة المختلفة مثل السي أن أن والأغاني والأفلام والمجلات على اختلافها . (انظر الجدول 13). لقد شكلّت الثورة الاتصالاتية جزءاً مهما في تشكيل الذات عند الفتيات الأربع، عبر برامج المحادثة المختلفة "الشات" من "ياهو" و"مايكروسوفت " و"آي سي كيو " و"أم آي آرسي"[...]. (انظر الجدول 14).

لقد زخرفت الرواية أيضا بأماكن الآخر السياحيّة ، كالمدن: فينيسيا، وشيكاغو، وواشنطن، ولندن،والدول: واليابان، وسويسرا [...] والفنادق، والشواطئ، والأماكن الترفيهيّة، بحيث يجد القارئ نفسه أنه إزاء رواية سعوديّة وليست بسعوديّة، (انظر الجدول ي)، خاصة حين يتعلق الأمر بالحوار الذي يجري على ألسنة الشخوص، فهو حوار يعكس تأثرا كبيرا بلغة الآخر، فلا تكاد تخلو جملة من اللغة الإنجليزيّة : تو ماتش، سو فالقر [...](انظر الجدول 15).

إنّ ما يلفت الانتباه المفارقة بين إيميلات الكاتبة التي تنعكس فيها ثقافة عالميّة اشترك فيها القرآن الكريم والآداب العربيّة والثقافة الإعلامية (سينما وموسيقى) وغير ذلك إضافة لثقافة الآخر على نحو معقول، وعلى العكس تماما جاءت الإيميلات الخاصة بمتن الرواية التي صاغت شخصيات الفتيات الأربع؛ فهي انعكاس لثقافة أحاديّة (ثقافة الآخر) تقبلها شخوص عربيّة وتتحرك في إطارها وكأنها ثقافتها. فهل هذه هي الواقعيّة التي تحدثّت عنها الكاتبة رجاء الصانع ؟ يقول الدخيل في تقديمه لرجاء الصانع: "الرواية ظهرت من فتاه من بنات الرياض في سن صغير ولم تظهر من مفكّر أو من شخص مشهور، ومن الصعب القول إنها حملة أو خطّة للإساءة لبنات الرياض المسألة كلّها تأتي من البيئة التي عاشت فيها"(١). وتقول الصانع: "الرواية كانت تعبّر عن كل فتاة، الدخيل: كل فتاة؟ الصانع: لا لا كانت تعبّر عن خلينا نقول مش كل، أي فتاة ممكن تمر بهذه الأشياء"(٢)، وأفعال الشخصيّات

---

(1) برنامج إضاءات، مقدّم الحلقة تركي الدخيل، تاريخ الحلقة 2005/11/23 الأربعاء.

(2) المصدر نفسه.

ليست هي محطّ اهتمام الدراسة، وإنما أسلوب الحياة ونمطها وطبيعة الحوار ومستلزمات المعيشة الاستهلاكية، والتي كانت جميعها من صناعة الآخر اقتصادياً وإعلامياً وثقافياً، فهل كانت رجاء الصانع على وعي بهذه المسألة أم أنّ الأمر جاء محض مصادفة وأنّ كل ما كان يعنيها هو الكتابة عن تجارب صديقاتها؟

إنّ انفصام محتوى إيميلات الكاتبة الشخصيّة عن إيميلات القسم الثاني الخاص بصديقاتها دليل واقعي على فصام الهويّة، الممثل للفجوة ما بين الممارسة وما في الذهن من تصورات غير قادرة على استيعاب الممارسة وآلياتها(١). وذلك ما أظهر عولميّة الممارسة لا خصوصيّة الهويّة وعالميّة الثقافة.

الثقافة الشعبية- عادات وتقاليد اجتماعية (جدول ١٠)

الخطاب	الاستيعاب	الصفحة
إعداد الشلّة ترتيباها الخاصة قبل حفلة العرس لعمل ما يشابه الباتشلوريت بارتي التي يقيمونها في الغرب قبل زفافها.	الباتشلوريت بارتي/حفلة اجتماعية	23
كالجلوس لساعات على الإنترنيت.	الانترنت /إعلام عولمي	34
متابعة لمباراة بيسيبول محلية.	مباراة بيسبول/ثقافة رياضيّة	34
كانت لميس المستشارة الفلكيّة للشلّة تأتي بكتب خيرية حديب وماغي فرح.	عادات /الأبراج الفلكيّة	62
في يوم الفالنتاين.	ثقافة الآخر الاجتماعية/الفالنتاين	69
ويشترط في شريكة حياته أن تكون جميلة و"اوبن مايندد".	ثقافة اجتماعية /أوبن مايندد	93
أمسك فيصل بكلب ميشل المدلل باودر يداعبه.	عادات اجتماعية/الكلب	105
أن يذهبوا جمعياً إلى البيانو بار هاي ستريت كنزنغتون.	عادات اجتماعية/الذهاب إلى البار	119
في حفلة عيد ميلاده الثلاثين في مقهى كوليكشنز.	عادات اجتماعية/الاحتفال بعيد الميلاد	121
طاهر نسي أن يقوم بواجب التعارف بينهما في البيانو بار.	عادات اجتماعية/التعارف بين النساء والرجال	121
لمشاركتهما لعب النينتندو والبلاي ستيشن.	عادات اجتماعية	141
هابي نيو يير.	عادات اجتماعية/تعابير جاهزة	270
لم يلعبا المونوبولي ولا الاونو ولم يتشاجرا حول من يحق له	عادات اجتماعية	314

(١) تركي الحمد ، الثقافة العربيّة في عصر العولمة ، ص19

صناعة ثقافة الآخر /ماركة اقتصاديَّة (جدول ١١)

الصفحة	الاستيعاب	الخطاب
23	جيت الإكس فايف/ماركة تجارية اقتصادية	تولت ميشيل التى تحمل رخصة قيادة دوليَّة الإكس فايف.
31	شماخ فالنتينو/ماركة تجارية اقتصادية	الثوب الأنيق والشماخ الفالنتينو.
54	شوكولاته باتشي/ماركة تجارية	سمعت عن شيء عندكم اسمه باتشي.
71	عطر بولغاري/ماركة تجاريَّة/اقتصاد	عطر فيصل الأنيق بولغاري.
106	بنك فلويد/اقتصاد	بنك فلويد أنتي.
118	بنك HSBC/اقتصاد	تستمتع بعملها الصيفي في بنك HSBC.
160	ماركة تجارية/اقتصاد	سيارتي من نوع الجمس "جي أم سي".

صناعة ثقافة الآخر/مأكولات- مشروبات (جدول ١٢)

الصفحة	الاستيعاب	الخطاب
26	عادات الآخر/مشروبات روحية.	تشاركت لميس مع ميشيل تلك الليلة في شرب زجاجة الشمباني الغالية....بزجاجة من الدون بيرنيو ....كانت ميشيل تعرف الكثير عن البراندي والفودكا والواين وغيرها.
31	عادات الآخر/قهوة مثلجة	اشترى فيصل كوبين من القهوة المثلجة.
75	عادات الآخر/مشروبات ومأكولات	يشربان الشوقا أبل ويتناولان السوشي في ايتسو في درايكوت افنيو وسيغرقان معاً في كريب البلجيم تشوكليت.
143	عادات الآخر/مأكولات	وفي يدها طبق من اللازانيا وآخر من الكريم البروليه.
156	مأكولات	تناولا حساء كلامب شاودر.
186	ماركة تجاريَّة/مأكولات	أفخر أنواع النبيذ من الشاردونيه والكابرنيه سوفينو.
240	عادات اجتماعية/مشروبات	صنع فنجان من النسكافيه كل صباح.
2241	مأكولات	بكم البيتزا الكبيرة.
218	مأكولات	يجلب لها معه طلبها المفضل من برغر كنغ ليتناولا العشاء.

صناعة ثقافة الآخر/إعلام- سينما- فنون- محطات فضائية (جدول ١٣)

الخطاب	الاستيعاب	الصفحة
أو لأخبار "السي أن أن".	محطة فضائية	34
لميس تمثل دور "شير"في فيلم مراهقتها المفضل "كلوليس ".	سينما/فيلم	52
كما في أغنية عمرو دياب في فيلم "آيس كريم في جليمو".	ثقافة الأخر السينمائية/اللغة	56
إذا ضغطت على القلب تنبعث أغنية باري مانلو You know I can't smile without you .	ثقافة الأخر/أغنية	19
لزيارة متحف فكتوريا وابرت ومتحف تيت ومدام تسودز.	ثقافة الأخر/إعلام سياحي	75
أن تأخذه في رحله بحريه في برايتون .... نذهب للتبع من سكون ستريت الذي يضم العديد من البوتيكات الشهيرة.	ثقافة الأخر/إعلام السياحي	76
ما الذي جعلهم لا يهتمون من السياسة الخارجية سوى بفضائح كلينتون ومونيكا لوينسكي.	إعلام	71
مع أنها لا تضم قناة "اتش بي" أو التي تعرض مسلسلها المفضل "سكس اند ذا سيتي".	ثقافة إعلامية/سينما	91
صورة للممثله الصينية "لوسي".	ثقافة إعلامية/سينما	98
برع في مناقشتها حول مناظر رامبرانت الطبيعية وخطوط كاندينسكي التجريدية ... عن إبداع موسيقية المفضل موتزارت.	ثقافة فنيّة/موسيقى	125
كأني دكتور جيكل إذا جاء يتحول لمستر هايد.	ثقافة إعلامية	135
تزين غلافها الخلفي كما تزين "اوتشين" صورة الكتاب رؤياهم.	ثقافة الأخر/دار نشر	211
على غلاف إحدى المجلات وهي تقف إلى جانب براد بت أو جوني ديب.	ثقافة إعلامية/مجلات	250
تدعي لحضور حفلات الاوسكار والايمي والغرامي أووردز.	ثقافة إعلامية/فنون آداب	250

صناعة ثقافة الآخر- اتصالاتية (جدول ١٤)

الخطاب	الاستيعاب	الصفحة
كالجلوس لساعات على الإنترنيت.	ثقافة الآخر/إنترنيت، اتصالاتيّة	34
اكتب عنهن الإيميلات.	اتصالاتيّة/إيميل	44
اتصل أو ابعثلنا "أس أم أس".	اتصالاتيّة/إس إم إس	45
على برامج المحادثة المختلفة "الشات "من "ياهو" و"مايكروسوفت" و"آي سي كيو" و"أم أي آرسي " و" آي أو أل ".	مواقع إلكترونية، اتصالاتية	173
بعد الاعترافات راح يبدأ يترك لك مسجات أون لاين.	اتصالاتيّة	176
في المساء عندما التقت بسلطان على الماسنجر.	اتصالاتيّة	181
جميع مستخدمي الياهو والهوتميل وغيرهما من كبريات الشركات العالمية... ابتداء من الايميل العاشر الذي وصله عبر الـ"فوردود".	اتصالاتيّة	202
رسائله على هاتفها الجوال لم تنقطع.	ثقافة الآخر/اتصالاتيّة	220
بعد أن أهدأ صافرات جهاز الكمبيوتر المحمول "اللاب توب".	اتصالاتيّة	233

اللغة الإنجليزية- لغة الآخر- استيعاب (جدول١٥)

الخطاب- حوار	الصفحة
"وبعدين كليّات العرايس الكوول بيتأخروا شوي تيعملوا سبينس".	13
ويز ذا هيل .دد شي قت ذس دريس فروم ؟!؟	16
ماي ديرا نو بودي كان تل ذا دفرنس ... وبعدين انتي شايفة الميك آب حقها تومتش إذا هي سمرا ليش يحطون لها فاونديشن أبيض.	16
فرق واضح بين وجهها ورقبتها ...سوفالقر!	16
تومتش ...	17
صح شز سوكيرفي بس.	17
ماحدّش درى عنك ماي دير!	16
دوقت اكيوزد وايل يوراسليب	45
ذا دامج إز داون.	48
آي ...آي... برسقانت أو!! كونقراجيوليشنزمام! ...هاو؟؟ "وهي تبسط كفها الايمن بإشارة كيف ؟". - " والحيرة بادية على وجه البائعة السمراء سوري ماي دير بت آني دونت قت، وات يومين! وهي تشير إلى نفسها سبابتها مكررّة مي... مي...هاو بريقنايت؟؟ هاو بيبي؟؟ هاو؟؟	96

99	تت أب ! يوبتش ! يو تيك ماي هازبند أند يو توك!! (الترجمة لغير الناطقين بالفنزويليّة: جعلتس اللـــي ماني بقايله! بعد لتس عين تحتسين بعد ما خدتين رجلي؟!) بو مانز ثيف!! (باخطافـــة الرجالـــة بـــس بالانجليزي) قسم بالله آي ول كليو(أنا أوريتس يا حيوانة!! والله لأخلص عليك ،وأظن الباقي واضح!)
107	كان سو كويت.
121	حتى إنكليزيتك ما شاء الله بيرفكت.
122	ما اقدر بليز سلم لي عليه.
135	أصلا لما تعيشين هنا تتعودين إنك تخلين المظلّة والرين كوت دائما في السيارة.
143	لميس بليز شوفي لي مواصفات الرجل الجدي.
145	وما عندنا الشجاعة أن نتحمل نتيجة اختياراتنا ويذر اتس رايت أو رونق؟!
148	لميس تصيرين البيست فريند حقي.
150	ايش قصدك ؟ أنا رحت لها وشفت بعيني السيكيورتي.
155	هاي ماتي – هاي سويتي ، لونج تايم نوسي غيرل.
162	ما كنت عارفة أن الشوبينغ للبيبي ممتع كدا حاجاتهم مرّة كيوت! بس لو الله يهديك وترضـــين تشـــوفين بالسونار البيبي ولد ولا بنت كان عرفنا وش نشتري له ملابس!
163	يا سديم مانت فاهمة ، أن ماني متحمسه لهذا البيبي!
173	تكفين بس عطيني آلو ، وإذا ما ودك بالتيلفون خليها بالمايك.
175	خليني أكلمك عن ستايل شباب الرياض إنهم يومين انترنيت .. إما تديه أي اسم يعجبك أو تقـولي لـــو سوري ما ابغي أقول اسمي.
176	بعد الاعتراف راح يبدأ يترك لك مسجات اون لاين.
177	ومن هادا الكلام اللي بسم البدن ويخليكي تديلو بلوك إلا إقنور.
201	ايش أسوي اشتهيت اعمل برونزاج ! والله إنو اتز آكتيف.
201	آكتشوالي.. آي لايك إت.
202	ذي آر منتالتي تويستد.
226	نعم الله عليك ياخويا بالله قوم ورانا راوند ، أم هير.
219	أم هير أر يو اوكي.
301	مبروك يا عريس! دونت بي شاي يالله ادخل آيم ويتنق.
304	مشكلتك إنك إذا حبيتي يو لوز يور مايند، لا وتقولي له آي لايك إت ببيي قيق مي مو.
309	شيز قوت إت اول.

المكان (جدول ١٦)

المكان/الآخر	الصفحة
قمرة على طرف السرير في غرفتها بفندق جورجونيه في فينيسيا.	20
توجهت قمرة مع عريسها إلى شيكاغو.	33
حصل على درجة البكالوريوس في لوس انجلوس والماجستير في إنديانا بوليس.	33
ركبت المصعد لتصل إلى الشقة... من البريزيدنيشال تاورز.	34
ليستقلا الطائرة المتوجهة إلى واشنطن ثم أخرى باتجاه شيكاغو.	35
تجتمعان يوميا على رصيف شارع خمسة أو الشانزليزيه.	56
أثناء تسوقها في بقاله الخيام العربية في شارع كيدزيز.	63
عندما جلبتها لهن ميشيل بعد إحدى رحلاتها إلى أمريكا.	65
قبل هبوط الطائرة في مطار هيثرو.	73
وتقيم في شقتها في سارث كينزنغتون.	73
أن تأخذه رحلة بحريّة في برايتون.	76
فستان زفافهما الفخم وطرحتها المميزة ... من باريس.	76
اتجهت نحو اقزبشن رود واجتازت متحف فكتوريا والبرت.	76
قطعت الهايد بارك التي تغص بألوان مختلفه من البشر.	76
كان عليها أن تسير ما يقارب العشرين دقيقة حتى تقطع الهايد بارك وتصل إلى الشارع بيزووتر.	76
سارت فيه يسارا ثم اتجهت يمينا في كويلز ... عندما وصلت إلى الواتيكس اتجهت يسارا في شارع ويست بورنغروف.	77
بكت سديم وبكت... وبكت وحيدة في شقتها اللندنية.	88
كان لها رقم في اليابان... ورقم في ولايه إنديانا القريبة التي درس فيها راشد.	95
رحلتها من شقتها في ساوث كنزنغتون حتى البنك الواقع في كناري وورف.	119
أن يذهبوا جميعا إلى البيانو بار على هاي ستريت كنزنغتون.	119
فقد تعرّف إليه منذ التحاقه بجامعة ويست مينستر.	123
اشتركا في غرفة واحدة لمدة ستة أشهر في مسكن الجامعة في ماربليبون هول.	123
انتقل للعيش في شقتها الحالية بما يدافيل.	123
وانتقل... للسكن في شقته الحاليه في سينت جونزوود.	123
كانت قد اعتادت أن تقضي صباح كل يوم سبت في شارع أكسفورد.	124
وسفر أخيها مشعل إلى سويسرا لقضاء العطل الصيفيّة.	131
وافق الأبوان على أن تسافر ميشيل للدراسة في سان فرانسيسكو.	131
والا ناوي ترجع لندن مرة ثانية.	136
أنها ما زالت في باريس مع خواتي.	137
هبطت الطائرة في مطار سان فرانسيسكو الدولي.	154

"إنّ أثمن متاع يملكه الأجنبي هو اختلافه. وإذا ما ركـزت علـى اللامتشـابه والمختلـف، بإمكانك أن تتلقى اللوامع"

فاطمة المرنيسي، شهرزاد ترحل إلى الغرب

الخاتمة

تناولت الدراسة علاقة المرأة بـ"الآخر"/الرجل الغربي، ولفهم علاقتها به كان لا بد من فهم حقيقة علاقتها بالرجل/الأب والزوج والأخ ... في مجتمعها، وقد خلصت الدراسة إلى:

أولاً: أنّ المرأة ما تزال حتى يومنا هذا تعاني من المركزيّة اللوغو-قضيبيّة، أو البطركيّة، وما يترتب عليها من نظرة دونيّة، وهضم لحقوقها كإنسانة في كافة مجالات الحياة.

ثانيا: انعدام الحوار بوصفه قيمة حضاريّة بين الأطراف المختلفة (الرجل- المرأة- المجتمع)، وعدم ممارسته كآليّة تميّز المجتمعات المتقدّمة عن غيرها المتخلّفة، فضلا عن أنّ حضوره تمثيل بارز للديمقراطيّة وغيابه بين طرفي العلاقة/القمع يعني الديكتاتوريّة.

ثالثا: أنّ عزوف المرأة عن زوجها (إقصاء) واستيعاب الرجل الغربي "الآخر" سببه ثقافة الاختلاف، خاصة فيما يتعلق با لجانب الثقافي، ونظرة الرجل الغربي للمرأة على وجه التحديد، فالمرأة طرف مشارك للرجل في الأدوار الحياتيّة المختلفة دونما اعتبار لجنوسة تلك الأدوار.

رابعا: أنّ الاعتراف بغيريّة "الآخر" الرجل/المرأة، هو اعتراف بكافة أشكال الغيريّة وأقصد الثقافيّة منها، وهو ضرورة تؤكد أنّ التعايش الثقافي بين الحضارات ممكن وضروري، بل هو الأساس. انظر: (الآخر الغيري/الرجل غيري أنا المرأة)

أما في إطار البحث عن الهويّة فقد خلصت الدراسة إلى أمرين:

الأول: أنّ المرأة العربيّة تعاني من أزمة هوويّة منشؤها "الاختلاف" فكريا واجتماعيا وثقافيا بين الرجل/الزوج، والرجل/الآخر. أما أهم الجوانب التي تمّت مناقشتها فهي مأسسة المجتمع لصالح الرجل، وحجاب مابين مجتمعها ومجتمع الآخر...

الثاني: أنّ تجربة البحث ومحاولة تبني هويّة ثقافيّة قد يُفضي إلى خيارين حضاريين هما:

- الشعور بالاغتراب ومردّه عدم اعتراف "الآخر" به كعضو في مجتمعه؛
- التنازل عن الهويّة الأصيلة (الثابت) لصالح هويّة الآخر(الثقافيّة) والاندماج في مجتمعه.(انظر: أزمة هويّة/الهويّة الثقافيّة).

أنّ الجنس في الخطاب الروائي النسوي عبارة عن تقانات جنسانيّة تنطوي على تهديد للذات، فهي دعامة لممارسات الهيمنة التي يمارسها "الآخر" على "الأنا" بوصفه الأقوى. وقد خلصت الدراسة في هذا الجانب إلى ما يلي:

- تمثيل دورالمرأة سلبيا من الناحية الجنسيّة، وغياب الحوار كفعاليّة وضرورة بين المرأة العربيّة والرجل الغربي سببه ممارسات القمع التي تُمارس على المرأة في مجتمعها، مما يؤدي إلى حضورها الأبكم أمام "الأخر".انظر: (الآخر جنسيا/ المتخيّل الأنثوي – الكيان المكبوت).
- أنّ ممارسات البغاء التي تمثلها المرأة العربيّة في الخطاب الروائي النسوي وممارسة الرجل للمثليّة الجنسيّة تؤكد استلاب المرأة والرجل على حد سواء، لا في مجتمعهما فحسب، وإنما في مجتمع "الآخر" أيضا، وقد اتخذ الاستلاب طابعا اقتصاديا بحتا. (انظر: الآخر المشهدي)

أنّ الحضارة الغربيّة هي أنثى فوقيّة ، وامرأة أمازونيّة ،ولكنها أمازونيّة حضـــاريّة الطـــابع، تعمل في اتجاهين :الإغراء والتهديد .(انظر:الآخر الكولونيالي/ الأنثى الفوقيّة).

أنّ وجود الآخر الإسرائيلي يتجذّر وينهض عبر نفي الآخر/غيره(العربـــي). (انظـــر الآخـــر الإسرائيلي/الذكر الاستعماري.

أنّ "باريس" العاصمة / المكان ومالكة شعار الثورة الفرنسيّة "حريّة إخاء مساواة" تتحول بفعـــل سياسات القمع التي تمارسها على "الآخر" المختلف إلى مرايا مهشّمة وإلى حبس كبير. (انظر: الآخـــر في مرآة الأنا/المرايا المهشّمة. وانظر أيضا (الآخر المنفى/ باريس الحبس الكبير).

أنّ الآخر يصدّر ثقافته بوصفها عولميّة وليست عالميّة، وأنّ العولميّة تقاس بمقدار هيمنة ثقافة الآخر على الشعوب(العالم الثالث) . (انظر: الآخر عالمي أم عولمي/بنات الرياض نموذجا).

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

القرآن الكريم

بطاينة، عفاف: *خارج الجسد*، دار الساقي، بيروت ، ط1، 2004 م.

الخضيري: بتول، **كم بدت السماء قريبة**، المؤسسّة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 3، 2003م.

خليفة، سحر: **الميراث**، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1997 م.

درويش، أسيمة: **شجرة الحب غابة الأحزان**، دار الآداب، بيروت، ط 1، 2000 م.

رضوى عاشور: **قطعة من أوروبا**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2003 م.

الشيخ، حنان: **إنها لندن يا عزيزي**، دار الآداب، بيروت، ط 1، 2001م.

-------: **مسك الغزال**، دار الآداب، بيروت، ط 3، 2002 م .

الصانع، رجاء: **بنات الريا ض**، دار الساقي، بيروت، ط 2، 2006م.

عبودي، هنرييت: **الظهر العاري**، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1998 م.

الفاروق، فضيلة: **اكتشاف الشهوة**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط 1، 2006 م.

المانع، سميرة: **السابقون واللاحقون**، دار العودة، بيروت، ط 1، 1972 م.

مستغانمي، أحلام: **ذاكرة الجسد**، دار الآداب، بيروت، ط 13، 1999 م.

نعنع، حميدة: **من يجرؤ على الشوق**، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1989م.

ثانيا: المراجع العربيّة والمترجمة

أبو بكر، أميمة؛ شكري، شيرين: **المرأة والجندر، إلغاء التمييز الثقافي والاجتماعي بين الجنسين**، دار الفكر، دمشق، ط 1، 2002 م.

أبو زيد، نصر حامد: **دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 2002م.

أبو نضال، نزيه: **تمرد الأنثى**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2004 م.

أبو هيف،عبد الله: **الجنس الحائر**، رياض الريس للنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 2003م.

إدريس، سهيل: **الحي اللاتيني**، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1953 م.

أفايّة، محمد نور الدين: **الغرب المتخيّل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000 م.

أمين، جلال: **شخصيات لها تاريخ**، رياض الريس للنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 2000م.

التازي، نادية ومجموعة مؤلفين: **مفاهيم عالميّة، التذكير والتأنيث (الجندر)**، المركز الثقافي العربي 2005 م.

حداد، مالك: **سأهبك غزالة**، ترجمها عن الفرنسيّة، صالح القرمادي، الدار التونسيّة للنشر، 1968 م.

حقي، يحيى: **قنديل ام هاشم**، دار الجيل، بيروت، القاهرة ط1 1944م .

الحمد، تركي: **الثقافة العربيّة في عصر العولمة**، دار الساقي، بيروت، ط3، 2003 م.

درّاج، فيصل، وآخرون: **أفق التحولات في الرواية العربية**، دار الآداب، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دارة للفنون، مؤسسة عبد الحميد شـومان،عمان، ط 1، 1999 م.

دي بوفوار، سيمون: **الجنس الآخر**، ترجمة لجنة من أساتذة الجامعة، دار أسامة، دمشق، 1997 م.

الرويلي، ميجان؛ البازعي، سعد: **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2002م.

ريكور، بول: **الذات عينها كآخر**، ترجمة جورج زيناتي، إعداد المنظمة العربيـة للترجمـة، مركـز دراسات الوحدة العربيّة، ط 1، 2005 م.

السعداوي، نوال: **دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي**، المؤسسـة العربيّـة للدراسـات والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 2002م.

سعيد، إدوارد: **الاستشراق، المعرفة، السلطة، الإنشاء**، ترجمة كمال أبو ديـب، مؤسسـة الأبحـاث العربية، ط 4، 1995 م.

سويدان، طارق: **فلسطين ٙالتاريخ المصوّر**، الإبداع الفكري، ط 2، 2004م.

شايغان، داريوش: **أوهام الهويّة**، دار الساقي، لندن، 1993م.

شعبان، بثينة: **مائة عام من الرواية العربية**، دار الآداب، بيروت، ط. 1، 1999 م.

شك، إرفن جميل: **الاستشراق جنسـيا**، ترجمة عدنان حسن، مراجعة منى زياد، شركة دقمس للنشـر بيروت، ط 1، 2003 م.

الشنواني، أحمد: **فاتنات الدنيا وأفاعي الزمان**، دار الكتاب العربي، الدار البيضاء، ط 2، 2002م.

الشيخ، خليل: **السيرة والمتخيّل، قراءات في نماذج عربيّة معاصرة**، أزمنة للنشر والتوزيع، عمـان، الأردن، ط 1، 2005 م.

--------: **باريس في الأدب العربي، دراسات أدبيّة**، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1998م.

صالح، الطيب: **الأعمال الكاملة**، دار العودة، بيروت، 1996م.

طرابيشي، جورج: **الأدب من الداخل**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1978 م.

طرابيشي، جورج: **شرق غرب، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية**، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 1، 1977 م، ط ٢، 1979 م.

عجمي، حسن: **السوبر حداثة، علم الأفكار الممكنة**، بيسان للنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 2005 م.

عكوش، عمر: **أقلمة المفاهيم، تحولات المفهوم في ارتحاله**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2002م.

الغذامي، عبد الله محمد: **المرأة واللغة**، ثقافة الوهم، **مقاربات حول المرأة والجسد واللغة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1998 م.

غندر، أنتوني: **علم الاجتماع**، ترجمة فايز الصيّاغ، المنظمة العربيّة للترجمة، بيروت، ط 1، 2005م.

فراج، عفيف: **الحريّة في أدب المرأة**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1975 م.

فروم، إريك: **الإنسان بين الجوهر والمظهر**، نتملك أو نكون، ترجمة سعد زهران، عالم المعرفة، العدد، 150،1989 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

فريدمان، توماس: **العالم مسطّح، تاريخ موجز للقرن الواحد والعشرين**، دار الكتاب العربي، بيروت 2006 م.

كنفاني، غسان: **الآثار الكاملة**، الدار الوطنيّة للنشر والتوزيع، بغداد، ط 1، 2001م.

لارين، جورج: **الإيديولوجيا والهويّة الثقافيّة**، ترجمة فريال، حسن خليفة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 1، 2002م.

لبيب، الطاهر: **صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه**، مركز دراسات الوحدة العربيّة، الجمعيّة العربيّة لعلم الاجتماع، بيروت، لبنان، ط 1، 1999 م.

مجموعة من الكاتبات: **ثنائيّة الكينونة، النسويّة والاختلاف الجنسي**، ترجمة عدنان حسن، دار الحوار، دمشق، سوريا، ط 1، 2005م.

مجموعة من الكتاب العرب: **الطيب صالح عبقري الرواية العربيّة**، دار العودة، بيروت، ط 1، 1976م.

مجموعة من النقاد: **دراسات في الرواية الأمريكيّة المعاصرة، الملحق حياة الأدباء وكتاباتهم** ، ترجمة عنيد ثنوان رستم، دار المأمون، بغداد، 1989 م.

محمود، إبراهيم: **المتعة المحظورة**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط 1، 2000 م.

محمود، زكي نجيب: **تجديد الفكر العربي**، دار الشروق، مصر، ط 9، 1993 م.

المرنيسي، فاطمة: **شهرزاد ترحل إلى الغرب**، ترجمة فاطمة الزهراء أزوريل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 2005 م.

المرنيسي، فاطمة: **ما وراء الحجاب، الجنس كهندسة اجتماعيّة**، ترجمة، فاطمة الزهراء أزوريل المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 4، 2005.

--------: **هل أنتم محصنون ضد الحريم**، ترجمة نهلة بيضون، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2004 م.

المنجد في الأعلام، دار المشرق، بيروت، ط 13، 1984 م.

ميلاسو، تومو: **الحوار العربي الإسكندنافي**، قدّم له سمو الأمير حسن بن طلال، ترجمة جمال الشلبي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط 1، 2005 م.

النفزاوي: **الروض العاطر في نزهة الخاطر**، ترجمة جمال جمعة، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط 1، 1990 م، ط 2، 1993 م.

هلسا، غالب: **الروائيون**، أزمنة للنشر والتوزيع، ط 3، 2003م.

هنتنغتون، صموئيل: **صدام الحضارات وإعادة بناء النظام العالمي**، ترجمة مالك عبيد أبو شهيوة، محمود محمد خلف، الدار الجماهيريّة للنشر، ط 1، 1999 م.

ثالثاً: الدوريات

ـــــ ، لغة الذات ،السير الذاتيّة والشهادات، **مجلة ألف**، العدد 22، 2002 م.

الإدريسي،رشيد:روايتا أحلام مستغانمي،لذّة التفاصيل المستترة،**الآداب**،العدد10/9،أيلول،تشرين أول ،2000م .

اصطيف،عبد النبي: نقد صراع الحضارات، نحن والغرب:من "صدام الحضارات" إلى" الشراكة لمعرفيّة، **الآداب**، العدد4/3 آذار/نيسان2000 م

درّاج، فيصل: "الميراث" هجاء متاحف الكوابيس،**الآداب**،العدد7/ 8تموز،آب 1997 م.

الديالمي، عبد الصمد: الجنسانيّة في المجتمع العربي، **المستقبل العربي**، العدد 199، يناير/كانون الثاني، 2004 م.

سلامة، يوسف: ما الحداثة، **الآداب**، العدد 12/11 تشرين الثاني/كانون الأول1998 م، عن مقالة جان بوديار: "الحداثة" مقالة في Encyclopedia Universalis ترجمة: محمد سبيلا، مجلة قضايا وشهادات، شتاء1991 م، دمشق.

قاسم ،سيزا: موسم الهجرة إلى الشمال، **فصول** ، السنة1، العدد2،كانون الثاني /يناير1981م

لبيب،الطاهر: مثقف الأشهر السبعة ،**المستقبل العربي**،العدد147، 1991م.

رابعا: حوارات صحافيّة

مقابلة مطوّلة أجرتها مع نوال السعداوي صحيفة الزمن الثقافيّة ،بغداد ،2000/5/ 30 ص 10.

الشيخ،حنان، الجنس والترجمة واللغة،حوار مع روائيين لبنانيين، أجرى الحوار:يسري الأمير، الآداب، العدد7/8 تموز(يوليو) آب (أغسطس)،2000م.

خامسا: مقابلة تلفزيونيّة

الدخيل، تركي: برنامج إضاءات، تاريخ الحلقة 2005/11/23، الأربعاء.

سادسا: مواقع الإنترنت

التضاد الأنثوي ــ الذكوري، في القص النسوي – مقاربة أوليّة ،سعد الــدين خضــر hh://fm.jsad.net/archive/index. Php/t-258 20/7/2005

نحن والآخر "دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث المعاصر الشرق/الغــرب، التراث /الهويّة ،الممكن / الواقع ،منشورات اتحــاد الكتــاب العــرب ،1997م ، E- mail aru@net.sy.

ABSTRACT

The "Other" in the Arabic Feministic Novel Discourse

The Imagined West

Analytical Study

By

Nehal Ahmad Mhaidat

Master in Arabic Language, Yarmouk University, 2006

Supervisor

Prof. Dr. Khalil Mohammad Al Sheikh

The present study addressed peculiarities of the "other" in the feministic novel discourse, and how such "other" was received by the Arab woman as demonstrated in its variety forms, social, cultural, and civilization dimensions, and effects on the structure of the one's self (identity) within framework of so-called the gender*istic* and gender*ism* studies. The relationship of Arab woman with the "other" western man as cited in the first chapter was the most controversial one, which has been influential in rebuilding her identity, new perceptions, and revealed many mysteries as to her *self* and society, and her relationship with the patriarchic triad of father, husband and society.

The study in chapter two investigated the suppressed imagination in Arab woman, and effects on sexism relationship with the "other". Also addressed was the "other" in its various gender*istic* demonstrations; it is picturesque (mirror*istic*) through which the ego image (mirror) is reflected as in "It is London .. Darling" novel, reading this "other" from" ego" perspective in a smashed mirror as in "Exploring the Desire" also the colonial "other" demonstration as dominant feminine, Israelite "other" as a colonial masculine, exiled "other" and finally idealized "other", all in all are gender*ism* for the "other" dictated by a relationship of woman with the "other" far (man).

Chapter three addressed the challenging question for one's self that is "a globalized or Universal other"? as exemplified in (Daughters of Riyadh) novel. The conclusion included major findings drawn out from this study.